

# تحولات الفكر التقدي

في القرن العشرين

الدكتور  
محمد مشرف خضر  
كلية الآداب - جامعة طنطا

للطباعة والنشر



دار العلم و الإيمان



# لحوادث الفكر النقدي في القرن العشرين

د. محمد مشرفه خضر

أستاذ النقد الأدبي المساعد بجامعة أم القرى وجامعة طنطا

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٩٧٠

٣ - خ

مختصر: محمد مشرق

تحولات الفكر الفلسفي في القرن العشرين / محمد مشرق

مركز دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٢٤٩ من ١٧,٥ x ٢٤,٥ سم

تكملة: 1 - 399 - 308 - 977 - 978

١. لك. ٢. الطوالت

رقم الإصدار: ١٤٨٥ - ٢٠١٦

الناشر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دمشق - شارع الميركات - ميدان حجة

هاتف: ٠٠٢٠٤٧٢٨٠٣٤١ - فاكس: ٠٠٢٠٤٧٢٨١٦٨١

E-mail: [elrahman@raha.com](mailto:elrahman@raha.com)

[elrahman@raha.com](mailto:elrahman@raha.com)

حقوق النشر محفوظة

الطبعة الأولى

يحظر نشر أو النسخ أو التوزيع أو الاقتباس بأية شكل

من الأشكال إلا بإذن وموافقة مكتوبة من الناشر

2013

---

**لحوادث الفكر النقدي**

**في القرن العشرين**

---

\_\_\_\_\_



---

## لحولات الفكر النقدي في القرن العشرين

### مقدمة

من الفكر النقدي على مدار القرن العشرين بتحويلات كثيرة قد  
يصحب رسماً جديداً، بدءاً من تجاوز فكر كل من توم ولانسون، والتحول  
من خارج النص إلى داخله مع الشكلين الروس والنقابة الجدد، وصولاً  
بالأسلوبين وتكثيف الاهتمام بالنص، ثم التمييز واستيعاب صاحب  
النص: ثم ما بعد البنيوية والتفكيكية، والظاهراتية، والاستعمارية،  
والنسوية، والنقد الثقافي، ونقد السود، والنقد القسائي الأسود... ثم العودة  
مرة أخرى إلى التاريخية التي كانت قد أهملت من قبل.

هذه التحولات الكثيرة التي مر بها النقد الأدبي في مدة قرن واحد، وهي مدة وجيزة في حساب التاريخ، تعطينا انطباعات متضاربة د بين أن تكون مسألة النقد الأدبي مسألة موضوعات وأصوات، سريعة التغير والتبدل، أو أن يكون لم تراء كبير في الفكر النقدي. امتكز به هذا القرن عن غيره من القرون.. والحقيقة إنها انطباعات لا يمكن جمعها لعالج جهة بحدتها.

ولعل مسألة الجسم هذه ليست ذات أهمية كبيرة، والأهم فيما نرى أن نتتبع هذه الأفكار النقدية، نرى ماذا تقدم وأي الطرق تسلك في التعامل مع النصوص، ثم بعد ذلك سيمتلي منها لدينا، فنتل ما يستحق البقاء، أما ما لا يستحق أن يبقى فماله الطبيعي هو القضاء، وكأنه لم يكن في يوم من الأيام.

وفي هذا الكتاب ننتبع أهم الأفكار النقدية التي نرى أنها كانت ذات أثر كبير في تطور الوعي النقدي.. هذا التطور النشائي الذي انطلق من الناويع وعبر محطات كثيرة ليستقر مرة أخرى في حصد التاريخ، مستعيدا ما سلب منه في كل المحطات التي عبرها، مؤكدا إنسانية الأدب، وأنه لا يستغني أبدا من تلك الروح الراضعة التي ميزته دائما، والتي حاول البعض - وأبدا نخوله في باب العلم- أن يقرعها عنه، فغلطنا بذلك بايما واسعا من أبواب الجحاح نحن في آخذ الحاجة إليه الآن، في هذا العصر.

وبعد، فاعترافاً بفضل، أجنبي حديثاً يشكر كبير الأساتذة الدكتور محمد عبد المطلب أستاذ النقد الأدبي بآداب عين شمس، وكذلك تلاميذه الكرام: الدكتور إبراهيم منصور، بآداب دمياط، والدكتور حامد عبد اللطيف، بآداب طنطا، على قراءتهم أصول هذا الكتاب، وعلى ملاحظات دقيقة ومهمة أبدوها وأقادت منها كثيراً، كما أشكر الأخوين الرائعين الدكتور محمد النسيوي، بآداب طنطا، والدكتور سمير آل يزيد، وكبير الكلية الجامعية بمكة المكرمة، على كثير عونيهما وجميل تشجيعيهما.. جعله الله في موازين حسناتهم، وزادهم علماً، وقضاً.

وأسأله سبحانه التوفيق في الأمر كله. والتمن.

محمد طاهر

أم القرى في ١٤٣٤هـ.

\_\_\_\_\_

## الشكلية الروسية

### الشكليون الروس

جئنا من الطلاب الذين من موسكو وسان بطرسبورج، لا نتجاوز أعمارهم العشرين عاماً؛ وجدوا في أنفسهم روحاً جديدة متحررة على كل ما هو ثابت، معاد، تمروا على الساحة، وكانت لهم آراء مثابرة أيضاً، وقدموا على طريقة الرسم الأكاديمية المحافظة التي كانت سائدة فيهم في الجامعات الروسية، وكانت لهم آراء تتعلق بفنونه الأدبي، بحالها كما هو متصوره؛ لقد اختلقت الحياة وضميرت طبيعتها، وسيطرت عليهم على جميع نواحي الحياة. وما زال الأدب كما هو. ثم بعد ذلك، مما أصاب الحياة وحل له أن يتغير، بدأ يكتب الحياة الجديدة، التي أصبحت فيها معاهج العلوم الطبيعية، هي النموذج الذي يرسم منطق حقوق معرفة الأخرى؛

فأخذهم الحماس إلى لاجتماع رغبة في تجديد الدروس الأدبية؛ وفي تحويل الدراسة لأدبية إلى علم مثل بقية العلوم ذات القوانين النظرية.

وفي ظل أكاديمية العلوم بموسكو تألفت مجموعة منهم وعرفت بـ " حلقة موسكو اللسانية " وكان رئيس هذه المجموعة هو رومان جاكوبسون R. Jakobson ، الذي يروي أنه خلال خلاء ١٩٩٢ - ١٩٩٥ قام بحذف الطلبة بتأليف حلقة لسمية في موسكو وصمت هدفها لها تطوير دراسات اللسانية والشعرية، وأصدرت أول مؤلفاتها عام ١٩٩٦ تناول فيه اللغة الشعرية

وربما كان ظهور هذه الجماعة، وتبوع أسرها بين طلبة الجامعات في روسيا، سبب في تكون مجموعة أخرى مماثلة ظهرت في سن بطرسبورج سنة ١٩٩٧ وعرفت بـ " جمعية دراسة اللغة الشعرية " ( ОФОРТ ) وكان من أبرز شخصياتها فيكتور شكوفسكي V. Shklovskii ، ويوري إدغباروم B. Edgbarom. اتفقت في أفكارها مع المجموعة الأولى؛ فمارست كلها في دراسة الجانب اللساني للشعر بحثًا عن خصائص اللغة الأدبية

ولم يكن ظهور هاتين الجماعتين، وانتشارهما السريع في الحياة الفكرية الروسية آنذاك، مجرد إيذان ببيلاد علم الشعرية بل كان أيضا رهايا ببيلاد علم اللسانيات المعاصرة والنظرية الأدبية الحديثة وعلم



يسحب الدرية لقي اجبرت أفراد الجماعة على الصمت التام، فو الرحين هي  
روسيه، لىكمالو مشوارهم الواند في جو، جديرة تتفتح بالحرية الفكرية

## الشكليين

والسكليون نسبة للشكل، وكان هذا الوصف من خصوصهم ليد بهم  
ودما لاهتمامهم فيما رأى لولمك التصويع بمراصة الشكل، أو التركيب  
البنائي لامعال الإثنية وإفعال مضمونها الإنساني الذي كس لاهتمام  
على رمنهم. يقصب أساس عليه من فكر موجود في عمل موضوع الفرس

وطيف، درى ليس في ذلك أي تون من ألوان الدم، علا شك أن دراسة  
الشكل في العمل لاسبي، يد في العمل الفني بشكل علم، تمد عن اهم الامور  
التي ينتهي بجمعها، ولعل الصاحف في القرن الثاني الهجري كان محقق حين  
رأى أن الكمالي مطروحة في الطريق، ولفا انشأن في عمبة النظم أي في بنبة  
الشكل التي يتجنى فيها عمل فني ما

وإن ما قاله الصاحف يهد قوله المحدثون بعد أفقر من أحد عشر  
قرب، يقوم ما لرميه *Misurée* إن الشعر لا يكتب بالافكار واسع  
بالكلمات، وهذا القول كين مفاد مهم وأساسا انطلقت منه الحركات

النقدية الجديدة التي سادت فرنسا في القرن التاسع، إلى الأمام في موضوع الأنثروبولوجيا، بل هو دراسة الشكل وليس المقصود بذلك الشكل الخارجي للعمل الفني من طوب وعرض وارتفاع، أو جمال التقسيم والجمال، وإن كان طبعه الفني الكلاسيكي، وطريقه كطباعه. من الأمور التي استحوذت على جانب من لبحث الفني الجديد، إنها أمور مهمة، ولعل أهميتها تضافت في عصر النهضة

إن ما نرى بالشكل، فنحن إلى البداية حين نعرض مجموعة من مؤثرات، هذا المؤثر يترك فيه حالة معينة يمكن أن نطلق عليها الأثر (الواقع على صفحة النص) ويعني أن هذا الأثر يختلف من شخص لآخر، ربما لترجمة حساسية صحة النفس المستقبلة فيه، وهذه الحساسية يشترك في تكوينها كل ما يمر على الإنسان في حياته من أحداث ومؤثرات ومعارف وخبرات وريود أفعاله.. ويشترك في تكوينها كذلك طبيعة الجهاز العصبي للشخص. ومن هذا، ينطلق من تكوين في حاجة إلى البرهنة على تفاوت الأثر المتروك في نفوس الفنانين، شدة وشعاعه، وضوحه وخفاءه، إلى غير ذلك من صفات يمكن أن نطلقها عليه. فهم من جهة الآخر أثر في النفس يختلف من شخص لآخر، هم الاختلاف بمثل وجهات نظر مختلفة لأشخاص مختلفين، وحين تأتي مرحلة التمييز عن تأثير الآخر فإننا في الواقع لا نتحدث عنه، بل إننا نتحدث مع نشوء أثره في النفس، أصبحنا نجد الأثر ولا نكاد نرى

أو حتى نشعر بـ"بؤثر" بالتعبير حينئذ هو تصيير عن الأثر الوجود في النص، فإن كان أثر هذا الأثر على ما رأينا من اختلاف باختلاف الأشخاص. فأمر التعبير هو الآخر على النحو ذاته، مختلف من شخص لآخر لأنه تعبير عن أثر مختلف. ونعود مرة أخرى فنقول إن بؤثر واحد والتعبير عنه يختلف باختلاف من يحميه، والتعبير عن الأثر في النهاية هو الشخص الذي نبحث عنه

فالشكل من ثم هو وجهه نظر نسبية موضوع خارجي، وجهه "نظر" عند تأخذ بنظر معينة لا شيء، قيبا اعتباطي على الإطلاق: كل كلمة تأتي في مكان يحدده جهاز التعبير بدقة مطلقة نعرض ما كان من أثر على صفحة "نفس". فليس لنا أن تقدم فيها أو لا نؤخر، ليس لنا أن نضيف إليها أو أن نحذف منها، ليس لنا إلا أن نضيفها كما جاءت، ومن ثم ليس لنا إلا أن نؤثرها من باب هي عليه من شكل به خصوصية الكائن

هذا الشكل هو ما نستطيع الإمساك به ويستطيع التعرف من خلاله، ويعملية استرجاعية، هي وجهة النظر النسبية تلك التي نحذف منها بعد القيل. وعلمت من خلال الأبحاث في جهة العمل الأنبي تستطيع قراءته بكيفية أكثر موضوعية وأشد دقة

ومع ذلك، مستعرقاً مشكلة أخرى تتعلق بالقرن ١٩. وكيف أن الشكل المطلوب يجمع عنه موضوع متمسكاً يتعدى قرناً، باعتباره النص هو مانع التفاعل الفكري والعمل للفرد.

يقول شكوفسكي، أحد الشكليات الروس الذي توجه مراسلته نحو البشر "الإحساس بالشكل هو مبدأ الإدراك الجمالي. والشكل هو عبارة عن تمامية Intégrité معوضة ذات مضمون خاص. تقوم بتوجيه إحساسنا الذي ينبغي عليه أن يقول ينمى له التمسك بالقرن ١٩" إن النص طريقة لإثبات حورية الشيء، أما الشيء ذاته فلا أهمية به. المهم هو إدراك عمليه البناء.

## الدراسة العلمية للأدب

يقول إيرايخ نقلاً عن يعقوب أحد الخموم الشرقاء لهذه المدرسة: "إن مهاجمة المدرسة الشكلانية في علم الأدب تكمن في أنها قد شذبت بقوة على المشاكل الأساسية لتدريس الأدبية. لقدت قبل كل شيء على خصوصيات موضوعها، حيث ظهرت تصور العمل الأدبي وحللت أجزاءه، كقوة، وفي كونه، إذ افترضت مجالات جديدة للبحث، وأصبحت مهمة وأبعد معرفتها بالتقنيات الأدبية. وأصبحت هيكل عامة لدراسات الأدبية وتنتهز حول

الأليپ إن الشعرية التي كانت في السابق حقلاً لانطباعية سلبية قد تحولت إلى موضوع للتحديد العلمي وإلى مشكلة منموسة بعلم الأدب.<sup>1</sup>

لقد بدأ الشكليون منذ عام ١٩١٥ يتحدثون عن التحليل الصوري (المورفولوجي) للحكايات، وكان هذا المصطلح يمثل نوع من رد الفعل على الانطباعية، ويمثل كذلك رد فعل على الرمزية، وعلى ما كان يعرف آنذاك بالانتقاد الواقعي والأيسميولوجي؛ لقد كانت الشكلية سرفس تلك الفترة الرومانسية المتروكة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها وتطوّر اتخذ موقف تجريبي وتفصيلي من القرعة<sup>2</sup>

جمعت روح التمرد بين أفراد هذه المدرسة فوجدتهم الرهبة المشتركة في الثورة على التراث القدي وعلى النقد السائد بمذاق ورجح كانت هذه الروح أكبر من مدنية<sup>3</sup> - رليج<sup>4</sup> - رليج<sup>5</sup> الذين يستمدون إلهي في رغبتهم لعارعة في التجديد بقول إيهيوكوم<sup>6</sup> "إن ما تختص به ليس الشكلياتية بها هي نظرية جدلية ولا نهائية<sup>7</sup> أي هي نظام فلسفي محدد وإنما شخص يوفيهما في خلقهم أدبي معتق، أساسه الترويات التي تنفرد بها عادة الأنبياء، إن صيغته الوحيد هو القومي النظري والفارسي<sup>8</sup> بالظن هو لفظة بالتي الأنبي في بلته<sup>9</sup>

إن اهتمام الشككيين ينصب في الأساس على وصف العمل الأدبي، على استنباط آليات العمل فيه بوصفه بناء جمالي مستقلاً بذاته - "ومن هنا فقد كان اهتمامهم بالتحليل النص الأدبي بوصفه نقطة البدء، وعدم ليهو من ثم بالنقد من ميدان العلوم الإنسانية التي ظلت مهيمته على الخطاب الأدبي رجحاً من الزمن مهتمة بما هو خارج النص من تاريخ وعلم وسي وجم اجتماع وسيرة وغير ذلك - كان اهتمامهم ينصب على بحث الاختلاف بين اللغة الأدبية وغير الأدبية - وأما مسألة الحكم على النص، أو بحث القسوة الإنسانية فيه، فذلك شيء لا يهتمهم إلا بقدر يساهم في تعليلات البناء

إن موضوع علم الأدب كما قال جاكوبسون في مشهور كتابه ليس الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً، فكانت هناك تعلية بينهم لهذه التاريخ وما يخص به من أثر البنية أو حياة للربح، فوطئوا أي مقارنة للنص للنص بأي من ذلك - ولحولوا إلى الأنسنة التي تهتم بصناعة الأدب أو البنية كما يريدون، فالإحساس بالشكل عندهم هو مبدأ الإدراك الجمالي كما يرى شكولوفسكي؛ فالإنسان يجدد الإدراك البشري بإيجاد الأنواع التي تبحث أساساً أشكال الإدراك، بمثابة والآلية وتقوضها - ومن هنا كان تأكيد شكولوفسكي على مفهوم التفرع؛ فإن ما يجمع الفن معناه هو خبرته على أن يستلزم الاتفاق عن الأشياء، ويقوم بتفريدها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة - فالتعهد يفترض الأندك ويوجد

الذي نحن الإنسان يستمر إحساس الحياة، يوجد لهجمن الإنسان يحس بالاشياء " غاية الذي أن ينقل الإحساس بالاشياء عندما سدرن وليس عندما تعرف. وتقنية الفن هي جعل الاشياء غريبة. جعل الأشياء صعبة مضاعفة. مستوى الإدراك وطوبه لأن عليه الإدراك غاية جدلية بنفسها ويتغير بن مثال بدنها. من صعب لا اختبار لثبة الشيء؛ أم الشيء نفسه فليس يلقي قيمة. إن للتغريب يوجد تقريب حينما يوجد شكل

فالشكل يحتمل محتواه، ويظهر عنه ثقافة في صورته التي فيه عليها، والتي يبدى لنا. كما سبق القلوب أن نقمض فيها، و التوب فيجب يتدر هو البطل الوحيد في الكتاب"

ومن هنا فقد اجتهد المكيون في البحث عن الانساق الميوية  
سكنية؛ مثلك ذلك ما قصه الفولكلوري الروسي "مزدب"  
(Vladimir Propp) مدرس علم الأنساب بجامعة "جورال" في كندا  
مورفولوجيا الحكاية الحديثة<sup>14</sup> " الذي يدرس في كتابه "الحكاية"  
بنائها كائنات في شكلها. بعد ذلك، في كتابه "الحكاية في شكلها"  
"الحكاية في شكلها" "الحكاية في شكلها" "الحكاية في شكلها"  
"الحكاية في شكلها" "الحكاية في شكلها" "الحكاية في شكلها"  
"الحكاية في شكلها" "الحكاية في شكلها" "الحكاية في شكلها"

أ. ب. ب. ب.

١- يغطي ذلك مصر بأكملها، يحميه السر إلى مملكة أخرى.

٢- يغطي قلعة حصان سمولشيكو، يحميه الحصان إلى مملكة أخرى.

٣- يغطي ساحر قارب لإيقان، يحميه القارب إلى مملكة أخرى.

٤- تغطي الملكة خاتم لإيقان. يخرج من الخاتم رجال أهداه يحملونه إلى مملكة أخرى.

فالأمثلة الأربعة، وغيرها من الحكايات ملئها، تحتوي على عناصر ثابتة هي أسماء الشخصيات، أو الوظائف التي تقوم بها، وأخرى متغيرة هي أسماء تلك الشخصيات وأوصافها؛ أما الوظائف فهي مهمة، وهي التي تصبح في نهاية البنية الوظيفية للحكاية، أو النموذج الوظيفي. وأما أسماء الشخصيات ووصفها فنأخذها هامشي، المهم هو ما تقوم به الشخصية، لا الشخصية نفسها.

وقد فارق بروب بذلك ما كان سائد من فضاء نقد الحكاية، من اعتماد على التصنيف التاريخي، واحتكام بالحكم الذاتي، واهتمام بالأنظمة الذاتية. لقد تحولت دراسة الحكاية منذ ذلك الزمان إلى علم يعتمد على التحليل الموضوعي.

ولرب من ذلك نجد تمييز " توماسفسكي " الهم هذا في العمل الحكائي بين ما سماه بالثن الحكائي، ولقبى الحكائي، حيث يسمى " بتنا حكايا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارك بها خلال العمل.. وفي مقابل الثن الحكائي، يوجد لقبى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل كـ يراعى ما يشتملها من معلومات<sup>١٤</sup>

وسواء يتضح لنا مدى أهمية هذا التمييز الذي وعنه توماسفسكي بين الثن الحكائي والقبى الحكائي حيث نصل إلى السردية المعاصرة، حيث يمثل تمييز بين الثن الحكائي والقبى الحكائي في العمل السردى مؤثرا أساسيا لا يمكن نفي أن يلازم بدوره

بعد حققت البتكنية الروسية<sup>١٥</sup>، بـ فوائد كثيرة. " فقد امتاز القاص الأدبي كثير من حرمة حين حرروه مما علق به من معارف وأخبار وسير ووسائل وإيديولوجيات ولوايا من خرج نمتص، وأتد هي هؤلاء القاص مجموعة القاص الأجنبي من مثل الانسجام والوحدة والاحياء وكل ما ينحصر بالتركيب اللغوي وبالخيال الشعري الخلاق وشرائط شكل الرمز وبنوه في تحديد دلالات<sup>١٦</sup> بعد

## علماء شكليان

### ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin

سبق القول إن تعرّف الشكليين، وما همتهم بنسطة وأفكارهم لتحريرة التي تم تكن نابعه بالأفكار، الماركسية، التي كان لأدب يجري في فكها إبداعات ووضعا .. كل ذلك كان من أسباب اضطهاد الشكليات من من أسباب صدور قرار يقضي بحل الجمعيات الأدبية جميعها آنذاك - إلا الموالاة للنسطة بعليمة الحال.

وفي آخر أيام الشكليات، وربما ضمن باختين أنه لأيام الأخيرة لها، فقد أطلع صبا ليهود ما يمكن أن نطلق عليه مدرسة باختين، التي كانت تهتم تطوير الأعمال الشكليات الروس. ومن أهم أعضائها إضافة إلى باختين - كان بنس ميديف Pavel Medvedev وقالكتين هوتوشينوف Valen:ia Voleshinov .. وهو ثورة الفكر الماركسي ضد الشكليات التي تحصر نفسها في إطار نصوص الأدبي، وتدرس في ذاته مستقلا عن أي مؤثر خارجي، فكان تطور هذه المدرسة يتكلم بصورة أساسية في معالجة ميديف الشكليات في ضوء الأيديولوجيا الماركسية، فالاهتمام بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية مازال هو اهتمام الشكليات الذي رأيناه، ونكب اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا، فهي ظاهرة اجتماعية، وينبغي تناولها على هذا

الأساس، فالكلمات علامات حية وهي تتطور مع المجتمع في بنائها، فهي قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة في المؤلف التاريخي والاجتماعي المختلفة<sup>4</sup>

ومن هنا اهتم باحثين بدراسة الأصوات في النص، وهي أصوات تصمد من رواة فكري واجتماعية ذات مستويات مختلفة، ففي كتابه من " شعرب مستويين" يقدم مقاربة جريئة بين رواياته وروايات توستويف، ففي روايات توستويف لا تسمع الأصوات، بينما في رواية خضوعا سارما لهذا المؤلف، لم تحكم على نحو لا توجد فيه سوى حقيقة واحدة واضحة، هي الحقيقة التي يراها المؤلف، وأطلق باحثين على هذا النمط من الروايات مصطلح النمط وحيد الصوت (نومولوجي) للرواية وذلك في مقابلة النمط لعدد الذي يمثل شكلا جديدا يعتمد الأصوات (الديالوجي) الذي طوره مستويين، حيث لا توجد أية محاولة للتصديق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تتميز عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وهي هذه الشخصيات المختلفة بموجب المؤلف، بل تبرز الشخصيات بوجهة نظره، بل تظهر مختلفة بكتابتها واستقلالها، فهي ليست موضوعات يوصي المؤلف فحسب بل نوات فاعله بها ككلماتها الشهرة الدالة في الوقت نفسه<sup>5</sup>، فالأعمال القصصية الكبيرة هي تلك الأعمال التي تعتمد فيها الأصوات وتكون مقاومة للموت الواحد

وتجدر الإشارة إلى أن المثليين كانوا في كثير من الأحيان يسمون خطأ بـ "معلمين" في دراسة الرواية، يتأكد من أن المثليين ليسوا بالآدمية وعدم ذواتها في المثليين الأدبي لا يطرح معنى واحدا ثابتا، وإنما يحتمل معاني عدة " وقد تناهت دراسات كثيرة ركزت على هذه الفكرة وطورتي

### رومان جاكوبسون R. Jakobson

بعد أن حوريت المثلية، وتوقف نشاطه في روسيا، كان جاكوبسون من الذين دخلوا معنوا لينضم أولا إلى حلقه برنج، ثم ينتقل إلى السويد، ومنها إلى الولايات المتحدة وفي كل مكان كان يترك بصمات المثلية التي تمترج بالفكر السائد لتأخذ شكلا جديدا، فالتصاميم لأول، مائما بالية لألمب، أي بما يجمع من ممل ما عملا أدبيا بتميزة مشهور

ذهب جاكوبسون إلى براف ملحقا ثقافيا ووجد هناك وسطا عصب تطوير مبادئ المثلية محاولا تطبيقها على الشعر التيكوسوفافكي وحقق في هذا الجهد نتائج ذات شأن وقد لفتت أفكاره عتيد بأفكار المجموعة المثلية خاصة والأوربية عامة في وجوب تعميق الدراسة الأنثوية الوستية نغمة لا الرقية التاريخية، والتخلال أسمى وظيفية لهذه الدراسة يتم بها

التراوح بين البحوث الجمالية والفوقية ومن هنا برزت أهمية دراسة القوي الشعري<sup>٢٠</sup>

وهناك من ذلك في بحث المفاهيم الشكلية كاللغة ما أخذ عليها من صوب، وكان أظهرها أنماط العمل الأدبي على نفسه وعلى عيشه المصوب بعيد عن كل ما هو خارج عنه فكانت الدعوة الجديدة إلى "استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الألب" وكانت هذه هي الصيغة المرفقة للمفهوم الاستقلالي الأمرالية، ومعناه أن الألب يعد نوعاً متميزاً من الجهد الإنساني لا يمكن شرحه تماماً باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنظمة الأخرى مهما قربت منه، وهذه بؤنة بدورة إلى أن فكرة ألبية "الألب" ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته الاستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكاينه بحركي بحيث لا يعد تكاينه مجموعة من الوسائل ولكنه بنية مركبة متعددة الأبعاد مدمجة في وحدة الشيء الجديدة<sup>٢١</sup>

نقد أدم جاكوبسون نظريته في الاتصاف، سواء في الألب أو في غيره من أشكال الكلام فهناك دائماً علاقة بين الكلمة والعالم، فغير أن الألب يتغير عن غيره بأدبيته التي تمنحه خصوصيته

وقد قدم أثناء وجوده في بيرغ دراسة مقارنة بين الشعر التشيكي والشعر الروسي، تثارب فيها القيم الصوتية الخاصة بالشعر ومدى ارتباطها بمعنى فأسهم بذلك في حل كثير من المشكلات اللغوية والجمالية المتعلّقة بالشعر. وكان ذلك من جهة أخرى إسهام في معالجة نظرية الأدب على ضوء منهج بنياني أخذ في النمو - وانتشرت موجة الحفلات الدراسية في أوروبا وأمريكا في هذه الأثناء فتأسست حلقة كوبنهاغن عام ١٩٣٦، ثم حلقة نيويورك عام ١٩٣٤ التي أصبحت ملجأ للعديد من المهاجرين عند اندلاع الحرب العالمية الثانية، ومنهم عدد الشخصيات الأسطورية الرحالة، جاكوبسون، الذي يلخص بعض البعثتين قارئاً مشاعاً البنائية وتشكلاتها المختلفة في شخصيته وعناياته العلمية ابتداءً من مطلع شبابه في موسكو حتى تخرجه على يدية أجيال من الباحثين في أوروبا وأمريكا وأصبح الحقبة الأولى والمرجع الأخير في علم اللغة الحديث.<sup>١٩</sup>

وإن كان باحثين قد نشر حلقه وصل شجرة بين بنياني تشكيين وأفكار نلرغسي، فإن جاكوبسون كان ملقاً في الربط بين بنياني الشكالية والبنيوية. وأنه دين كبير يدين لهما به الآثار الحديث



<sup>٦٠</sup> يمثل هذا العمل ضرورة لتجولات البحث الفكري، ويؤيد من فكرة الإنسانية الخطية تدللية في نظريته الأدب القصصي نظر Paul Feyerabend في مثله السردية، حدود الفهم، ترجمة محمد إسماعيل محمد، المؤسسة الأهلية، العدد الثاني، السنة ١٩٩٩، ص. ١٧. وفي الجزء نفسه Roger Silverstone في مثاله في الغرب، من وجهة نظر بروج وشماعات، وفي مثله في ترجمة محمد الدين محمد، Rose-Nilsen Auland، مثلاً في كتابه Le rôle، يتحدث فيه عن تأثير كتاب صوب ١ الصادر عن المير، وذلك منذ ظهور أول ترجمة له في أمريكا بعد ثلاثين عاماً من تأليف صاحبه له. انظر ص. ٢٤، ٢٥، ٢٦.

<sup>٦١</sup> "المنهجية، الترجمة نظرية المنهج الفكري، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص. ٣٤، ١٩٩٧.

<sup>٦٢</sup> "معلم فطوس، نظير النظرية النقدية للعامة، ص. ٨.

<sup>٦٣</sup> "رأيت: وهما مناهج: المنهج الأدبي، المنهج، ص. ٢٩.

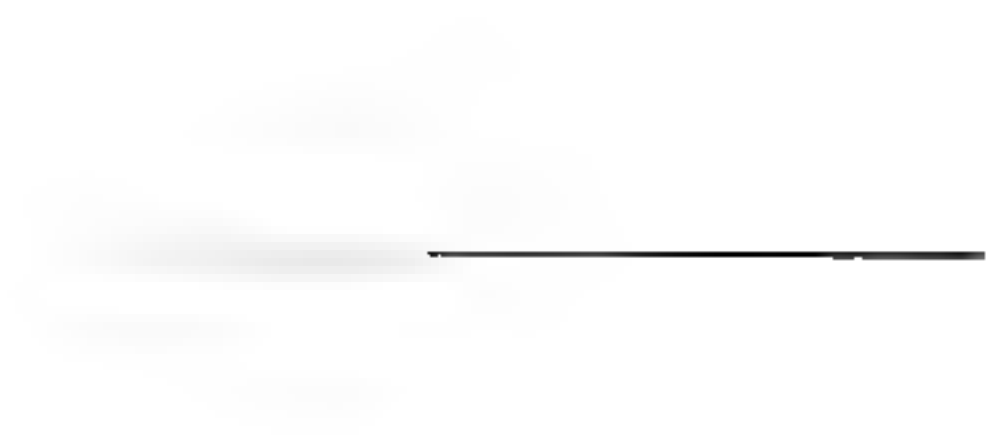
محمد الصغير، ص. ٢٩، ٣٠.

الرجوع، ص. ٤٢.

صالح، نظرية: الفولكلور، كتاب: الأدبي، بيروت، ط. ١٩٩٨، ص. ٩، ١٠.

الرجوع، ص. ١٠.

الرجوع، ص. ١٠.



## النقد الجديد

New Criticism

### سيرة حياة

جون كانت الشكلية الروسية تزدهر في الشرق الأوروبي، في مطلع القرن الماضي، كانت هناك مدرسة مماثلة تزدهر في الغرب في إنجلترا وأمريكا، التفت الأفكار في طرق شتى، وإن لم تلتق الأشخاص، أو حتى لم تعرف إحدى المدرستين بوجود الأخرى

فيهما تشترك بنوع النقد الجديد مع جمهور الشكلية الروسية في الاعتماد على المفاهيم التالية من كتاب Immanuel Kant وهيكل الاعتماد على George Wilhelm Friedrich Hegel ومعهم من المثاليين الذين طرحوا

النظريات الجمالية للتفاضل المميق، مبررين وظيفية الجمال بفضية وعلاحة  
المتعة الجمالية باللبس، ومهذبين في ذلك من شأن الواقع وضمون التفكير.  
الهمم الا بوصفه مضمونا جماليا في العصر الإبداعي، ومهذبين كذلك من  
قابله الاجتماعية.

وهذه الجدور بن تجميد كغيره بالنسبة لأصحاب الفن الجديد  
خاصة من كولريج Samuel Taylor Coleridge : قائد البرز التاسع  
عصر، الذي صبر نبيه على دراسة الفكر الفكري الألماني، واستوعب أهم  
مفاهيمه، وحاول من ثم وضع معايير نقدية ثابتة، تستند ثباتها من  
تركيز على الخصائص المشتركة لطبيعة الإنسانية، فكانت نظريته النقدية  
(النفسية) التي ضمها كتابه "سير ألبه" وكان يهدف من خلال هذا  
لكتاب إلى إيجاد لاصقة فلسفية-نفسية للنقد الأدبي، ويرى بعضهم "أن  
انطلاق النقد الجديد تبدأ من هذا الكتاب الذي ينط فيه دراسة التي جاءت  
مختلفة على غير نظام. ونكتم في مجموعها بلغت حد النظرية التي اعتدتها  
النقد الإنكليزي إلى يوم هذا" خاصة وأن كولريج كان من أوائل النقاد  
الذين اهتموا باللغة اهتمام كبيرا وكان رائدا من رواد النقد اللغوي

وقد تركت أفكار كولريج أثرا كبيرا في ماثيو آرنولد Matthew  
Arnold الناقد الكبير الذي يلقب بـ"مفهوم الوظيفة الاجتماعية" والذي  
أثر بدوره كثير في نقاد محدثين مهتمين، من أمثال آيفور ريتشاردز Ivor

Armstrong Richards، وسورثروب فراي Northrup Frye، ولهمز (فرانك ريموند) F. R. Leavis وكثيرين غيرهم.

ويكن تأثير آرمولد على ريتشاردز يتقصب أهمية كبيرة فيما نحن بصدده من الحديث عن التراث الجديد؛ ذلك أن ريتشاردز هو ذلك الناقد الذي طبع النقد الأدبي في القرن العشرين بطلابه الخاص وأثر في عمالية النقد الجديد وبخاصة إليوت T. S. Eliot، وليغر، ورامسون W. Ransom لقد استفاد ريتشاردز من آراء كولريج ونظريته النفسية، ومن بحوث آرمولد في معنى الثقافة، ومن تحليلاته فرويد Sigmund Freud ويونج Carl Jung، وصهر كل ذلك مع تجاربه الخاصة حتى استحق أن يكون أبرز منظر للنقد الأدبي في القرن العشرين.<sup>٢</sup>

ولد توك ريتشاردز أثر كبير في هذه التشكيلة الأنجلو-أمريكية التي ظهرت استجابة لضرورة إيجاد نظرية تفسر ومحدد سمات الأعمال الأدبية الحقيقية. وكانت محاولاته في رصد وليس لجام قراءة الشعر معتمد في تجديده على الجمع بين الأدب وعلم النفس حتى يوجد أمامه علميا صلب يؤدي بدوره إلى ممارسة منهجية تطبيقية كانت تصب أعين أصحاب النقد الجديد - وزعم أهميته بالذوات والخصائص النفسية في النفس، فهو يهتم قبل ذلك بالشكل الذي يقوم بالكشف عن هذه مكونات ويعينها على وجه

بالفكر، ومن ثم نجد عند تقديمها للعناصر بتركيبية، التي تعكس التنظيم الخاص للمواد الابداعية على الموضوع في عمل الابي

وفي أمريكا أعلن جون كرو رانسون John Crowe Ransom دارسي الفلسفة والشاعر، والمتخصص في نقد الأدب - من مواليد مدرسة النقد الجديد في كتاب يحمل الاسم نفسه (The New Criticism) صدر عام ١٩٤٦، وألف فيه عند أعمال بعض معاصريه من بقاء الانجلو آسريتهم، مثل ريتشارد وليمسون، وإليوت، وأندرو ونثر، الجديد يدعو إلى التركيز في القراءة على العمل الأدبي ذاته<sup>١</sup>

ويقدم لمنتج تيتش Vincent B. Leitch حياة هذه الدراسة إلى ثلاث مراحل، كانت الأولى في العشرينيات عندما بدأ إليوت وريتشارد ووليام إمسون في إتقانهم وديارون الأمريكيون (الجنوبيون) في أمريكا، في التعبير عن أفكار وتاليف لمقال آخر، أب تشكل مبادئ مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمان

ولقد كان النقد الجديد الأوامر (الجنوبيون) رسالة موجهة في العشرينيات، فقد تبنى الدواع من الجنوب ضد التقدم الذي رآه فيه تدمير نمط الحياة بحسب ما كان عليه في الجنوب في عشرينيات القرن الماضي، وقد تبنى هذا الرأي في

الجنوبية، بوروش - وقد انعكس (من جهة) هذا الوضع على مفاهيم النقدية لبدأوا يربطون سمات الشعر والأدب عموم (سلامة الأسلوب في الشعر وطريقة البنية والصلابة الصيغة الفنية وسمات اللدقيقة) بأسلوب الحياة الجنوبية فأوجدوا توازياً وتوازلاً بين أخلاق الاجتماعية الجنوبية وبين الورد، بين الحياة الريفية وبين الفهم النقدية بين الفلك في الفن وبين سلامة الثقافة كن هذه السمات الثقافية وأفضيه نهجها طريقه بحياة الأمريكية الواقعة. فتحول اسم الجماعة في الثلاثينات من (الصاربين) إلى (الرياحين الجنوبيين) قبل أن يستقروا على التتار الجدد<sup>٢٥</sup>

فالحياة الريفية هي وحدها التي نهبي «نطاق للثلاث الكبد» والشعر والنون ففهموا بها وعانق كل من حاول أن يمس هذا الأرض منهم، مثل: الماركسيين، والإنسانيين الجدد، والتجار الجدد، وأصحاب الجمود الجديد، وممثلي الحياة الأمريكية، المحدثين من إيرسون Emerson ورومان Whitman، والتهرب البصر، والانتهازيين والنوالة العاطفيين، وأصحاب السطحية الصحالية<sup>٢٦</sup>

ويمكننا إذاً حينئذٍ فكر كل هؤلاء الأنداء، بن معنى فكر الجنوبيين الجدد، وإن تبين من بينهم المحافظ، فالنقد انشكلي لدعوة النقد الجديد لا يتجه بكل ما كان يهتم به هؤلاء الخصوم، فليس الفن تمكاساً مباشراً للواقع المعيش، ولا تسجيلاً للتصورات الاجتماعية وليس عروب الطابع

الأيديولوجي ولا الأخلاقي. ومن ثم فالنقد يجب أن يكون موضوعياً جوهرياً يرتبط بالنص من حيث هو كائن مستقل، ولا يغني بالاً لتأطيريه الماثية، ولا المناهج العرضية التي تشغل نفسها بالتأويل ومكاسده، ولا للتاريخ وفكره. ثم هو يرتبط دائماً بتأويل اجتماعي وإخلاقي ونمعي وصلاحي للماضي والحاضر والمستقبل ويمثل هذه التيدييمات التبدلية الأساس الذي يقوم عليه النقد الأدبي والحكبي عند المائدة الضيقة للنقد الجديد الأوائل<sup>1</sup>

ومد حظاق التلاخيصات وخلال عدد الأرمينيات تزايد عدد النقاد المتعاطفين مع هذه المدرسة الشككية الماشية، فيما يعمل المرحلة الثانية من تطور المدرسة. وتمكن النقد الجديد من ذلك من نشر أفكارهم ومعتقداتهم بغماوية في المجلات الأدبية وأقسام الأدب بالجامعات وكاتب ومناهج الكليات، وكان النقد الرئسميون، المؤتبطون بالنقد الجديد في أواخر الأرمينيات هم:

توماس ستيررس إليوت، وآيمور أرمسترونغ ريمشاردز، ووليم إمسون، وريموند ليفير، عن الجانب البريطاني، وكان ريتشاردز هو لمثل الأبرر لنقد الجديد في بريطانيا. وعن الجانب الأمريكي جون كرواسون، وآل تيب Allen Tate، وروبرت يون واريت R. Penn Warren، وكليفت بيركس Cleanth Brooks، ووليام كيرتر ويمسات W. K. Wimsatt

وكينيث بيرك Kenneth Berk، وريتشارد بالو بلاكمور Richard Palmer Blackmur. وكان بروكس هو الفعل الرئيسي بسند الجديد، والناطق الرسمي باسمه نظيرا وممارسة في الولايات المتحدة. وكانت جماعة امريكا تختلف عن جماعة إنجلترا، في اتخاذها مواقف سياسية واجتماعية وثقافية<sup>٢٦</sup> نظرا لطبيعتهم المحافظة، والتزامهم بمهمة الدفاع عن الأصول

وبعد عام ١٩٣٥ بدأوا مرحلة جديدة رأوا فيها أن واجب عليهم مجابهة الضحك والخرق الذي استقرى في الحياة الأدبية. فالتجسس إلى التدريس والتتخير في صحابه بالإصلاح. ومع هذا الضحك الذي يجمع بين التظهير وبمارسة تفهوت جديدا الدراسات الأدبية. وكان الهدف دائما هو توطيد مصطلحات النقد الجديد ومصاديقه، من مثل، الاهتمام الدقيق بنسائي بلغة النص الأدبي، وتكوين الإعراف التي تحدد وتفسر الفجوة الأسلوبية، والصوت الشعري، والحالة المرجعية لشخصية البصيدة وفعاليات الاستعارة والرموز وتكوينها السيميائي، وكذلك تحديد وتفسير نهائي «الشكلية التي توحد بين الشكل والمعنوي والمعنى» وكذلك كيم يشارت القاري، من وعي في عملية إبداع القصيدة والاستنتاج بالشفولية الكاملة حينما يجدد في القصيدة ويكتشف آلياتها وفعاليتها وحديثها المعنوية الدرامية

ومن ثم كتب أرخنة لقائله من تضرر هذه لادسة التي اعتنت هيى  
هذه عشر سنوات بين أواخر الأربعينيات وأواخر الخمسينيات، كانت مع

فقدان الحركة لهااتها الثورية التي وسعت بهاياتها الأولى وفي هذه المرحلة ظهرت كتب تعبر رميها عن نظرياتها، مثل كتاب "نظرية الأدب" الذي شارك فيه كل من رنهيه وليك René Wellek وأوستن وارن Austin Warren، و"لايقوة اللطيفة" - تويجمات، و"المداهمون الجسد في الشعر" لوروي كريجر Murray Krieger، و"النقد الأدبي: تاريخ وجوهر" لبروكس تويجمات.

ولم يمتد كثير من أعلام هذه المدرسة إلى انتقائهم لها طويلا، إذ سرعان ما تحولوا عنها متجهين لتجاهات أخرى متحيزة، وإن بدت في تلك التفتية، مثل إلهوت الذي اتجه للتأليف في النقد الاجتماعي، ومثل كان إيمور وتمور الذي لجأ للنقد الأخلاقي، وكيفيت برك التي راد نظريات تعدد المناهج البحثية، وإليز الذي فضل النقد الثقافي.

وعلى الرغم من أن لغة من أواخر الخمسينيات يمكن أن تكون مثقلة لوجبة راحة في تاريخ المدرسة، حيث كان من الواضح أن النقد الجديد قد انتهى بمرحلة مدرسة جديدة وأسيلة، وأصبح يمثل تاريخها لعمد الخيال، أو النقد المتعارف. "فقد ترمست ألكار ومناهج المدرسة بعصق وانتشرت بعموم رسة بين الأتاد لتصبح عندهم هي جوهر النقد"

## النقد الجديد

جاءت مدرسة النقد الجديد، مثلها في ذلك مثل الشكلية الروسية، رد فعل طبيعي لما كان سائدا من القراءات الخارجية والانتقائية، والتاريخية، والنفسية، والاجتماعية للنصوص الأدبية، فعدت إلى التحول في قراءة النصوص إلى الداخل، إلى لغة النص، وبناؤه، وبحثت إلى الدخول في عالم النص باعتباره عند مستقلا يستحق أن يرى من داخله

ويطلق مصطلح "النقد الجديد" على ذلك اللون من النقد الصارم الذي يصب اهتمامه على نصوص أدبية، قصيرة تسبب وهي في الغالب السائد، باعتبارها موضوع مستقلا، استقلاله أكثر أهمية من معناه، يتم البحث فيه عن لغة خاصة تعارض لغة العلم أو الفلسفة حيث غيرها لا يد من استنتاج النقد الصحيح من لغة النص. بينما في النصوص الأدبية يتطلب الأمر شرحا بلاغيا سببا وتلويفا فيها قائما على مجموعة من طرائق القراءة الجاهزة<sup>٣٩</sup>

ويرى برونكو من قبحه القصيدة عند الماقد الجديد تتوقف على أهداف وليس على معناها وهي البهوتة فهي ملود، استخرج الطعنين من

القصدية أو تلخيص النص لأنه يختزل المعنى في مقولة أو عبارة ويضع الأرباب في موضع مناقشة مع الفلسفة والمنهج والسياسة ويهدم الشكل عن يمينهم فليس التلخيص أبداً هو الدلب الحتملي للمعنى الذي يعش جوهر القصيدة ومعجم القراءة هي نغمته المبهى الذي يتكون من كل معقد وموحد من العناصر النصية، لغوية وبلاغية ودلالية، فلسفية ونفسية وإن ما تظلمه دائما القراءات الشكلية صممه منهج النقد الجديد - أو ما تسعى إلى إظهاره - هو وجود بناء نرامي موحد من لغوي البلاغة والدلالية والنفسية والرمزية في حالة من التوازن، وهذا يطبق على كل أنواع النصوص الأدبية.<sup>11</sup>

إن النقد الجديد فيما يقول كنيانث برايكس "أولا يفصل النقد الانبساطي عن نواصة النصارى والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الألفاظ والمباعدة والأثر الاجتماعي، ويعطي لثقافته النقد الضمري من بعده الاهتمام الكارخي، وتركيز الاهتمام أساساً على الموضوع الأدبي نفسه. والنقد الجديد ثانياً - يستكشف بناء العمل وليس الفن المؤسسي ولا دور الحال لقراء ويدعو لنقد الجديد، ثالثاً - "به صوبه للشعر بدلاً من مفهوم لثنائي هو الفكر مادة وهو يركز على كائنات النص في علاقاتها بكامل مقوم المعنى، وسهم كل نظمة في سيار فريد وسند معناه المحدد من موقعها في السياق الضمري. ويدرس النقد الجديد رابعاً كبراً من أدب بلاعالم الأدبية وبعض بدقة بالمدى النصي في الكلمات والاشكال الأدبية

بلاغية وأمداء الحمى في محاولة لتحسين الوحدة السبائية و معنى في التمسك الذي يدرسه. ويهيم نقد الجديد، خاصة بين الأدب وكثر من الذين والأخلاق لأن العديد من أتباعه لهم آراء مبنية جديدة لا يبحثون عن حلول للذين لا لأخلاق أو لأدب "1

لقد كانت مدرسة النقد الجديد، كما هو القول، تعش رب فصل لسوع دم النقد كان يسيطر على الحياة الأدبية، من مثل إحيائية النقد الاتطباعي، أو القزعة الأخلاقية للإنسانية الجديدة، أو التوجه صوب علم الاجتماع عند النقد الفارغسي، أو الدرس اللغوي التاريخي... وكلها اتجاهات غمنت على التدريس في الجامعات وهي مطبوعات توسط الأكاديمي.

ومن ثم جاء النقد الجديد في أمريكا وشبههم الدعوة إلى دراسة عجيبة وتعميلية تحسن النصوص الشعرية بدر الاهتمام بحسن الكائن وشخصيته ومصادره والبحث في تاريخ الأفكار والمفاهيم المسجدة والاجتماعية. فكان اهتمام نقد الجديد بنصيا على الصورة والرمز والنص بدرجة أساسية

وقد التزم احتجاج القناد الجديد على الأساليب التقليدية في النقد بالإصرار على أن أخلاقية العمل الفني وقيمه إنما هي وظيفة الخصائص الخاصة في هذا العمل، وإن الأدب لا يمكن أن يقوم بالفتاة في مطبوعات عامة

لا تمتد إلى العمل نفسه بصفة. وهكذا فإن النقد الجديد هو في الأساس صحيحة احتجاج ضد الأساليب التقليدية في النظر إلى الحياة وإلى الفن بشكل عام.

لقد كان حاجس النقد الجديد هو دفع القاريء إلى اكتشافات جديدة العمل الأدبي وتقديره اكتشاف كيف يمتد لا ما كان يحس، وهكذا أفرزت كتاباتهم ومنهجيتهم طريقة جديدة في التعامل مع الأدب؛ طريقة هي أشبه بدليل إرشادي للتعامل مع الأدب كمادة تقنية، فبعد الخروج مني قام على مبدأ جدارية الطريقة الأمريكية هو المشروع الذي يحدد هذه الطريقة غير تجسيدا، إذ يحول الأدب من يدية إلى صناعة تقنية تتبع لمطبعة الحياة الأمريكية في اهتمامها بالإنسان وليس في مرشد الاستخدام بكل مستهلك يحتوي على خطوات وإرشادات تجعل منه حائلا بالتقنية التي يتعامل بها مع فيه مادة تقنية.

ومن هذا يمكن استنتاج أن من الملامح المميزة للنقد الجديد لاعتباره العمل الأدبي تحفة. ووحدة متسجمة وتأكيد على التجانس المحدث للفن، وعمله المنهجي كل ما هو خارجة إن الأدب عند هذه الجماعة فن، والامر فيه دراسة خصائصه الفنية والجمالية، وهو ليس تاريخا أو فلسفة، أو علم نفس، والأثر الفني تكمن فيه كل خصائص الجمالية التي تتميزها على رسمته. إذ قد جعله المبالغة يجب أن يتوجه نحو الدرس الجديدة ونفس نحو الظواهر الخارجية، أو الاحتشاد في الحقل.

لقد كان الفكر كبير الطفق على العمل الأدبي، بعيداً عن أي اعتبارات أخرى، كحياة الكاخر وشخصيته، وبعيداً وخلفيته الاجتماعية. من أبرز مد بعين هذه المدرسة: فالمعمل الأدبي له قوانينه الخاصة به، ومن ثم فإن مهمة الناقد عند النظر الجديد، ليس في أن يكشف عما يهجر عنه العمل الفني، بل أن يبرز العمل في ذاته ولذاته. فلا يقومه بتأسيس خارجيه عنه، بل بمقاييس تابعة من النص ذاته ومستنبطة منه.

إن منهج القراءة عندهم يتطلب من القارئ، أن يركز على العمل الأدبي، وأن يهتم على استجاباته وأن يتجنب الاهتمامات الخارجية ويستعمل المعايير الفنية الموضوعية. ويفترض هنا موقف وجود قارئ، مثالي، قارئ، يستطيع أن يلقي بآته الإنسانية ويحوط إلى آله جامعة للتلقي!

## بين الشكالية الروسية

### وشكالية النقد الجديد

ربطنا كثيراً فيما مر بين الشكليه الروسيه ومدرسة النقد الجديد، لأنجلو-أمريكيه، ومع ذلك فالمالب أن احصاهم مع تعرض بوجود الآخرين. ولم تطلع على مخزواتها إلا في خمسينيات، مع ترجمة أعمال المختلين الروس في أمريكا وفرنسا. كما أنشرون في ديت من قبل، فهناك

كتاب "الشكلية الروسية: التاريخ و المذهب" لفيكتور إيرليخ الذي نُشر في فرنسا سنة ١٩٥٥ وكتاب "مورفولوجيا الحكايات الخرافية" لبيروني، الذي تُرجم إلى الإنجليزية، ونشر في أمريكا سنة ١٩٥٨ وكتاب "نظرية الأدب: مفهوم الشكلية الروس" الذي نقله تومسوف إلى الفرنسية بمساعدة جاكوبسون، سنة ١٩٩٥- ومع انتشار أفكار الشكليين، ومع تعرف العقاد الجدد على أفكارهم، كان تكوين النقد الجديد قد اكتمل، وكان أكثر أصحاحه قد تهيأ في أطوار جديدة، تعتمد على الأفكار الشكلية المتأخر جديدة، ولكنها تتجاوزها ولا تتوقف عندها وفي ذلك الوقت الذي نرتحن فيه الفكر التنكسي من الشرق إلى الغرب، كانت مساهمات الشكلية الروسية قد تولفت إلى ذلك بكثير، وكلّ اللقاء بينهم كان مقرر له ألا يكون.

ومع ذلك فقد انطلقت أفكارهم في مواقع كثيرة، وبخاصة في مرحلة الأولى للشكلية، ولقي تمتد إلى حوالي ١٩٢٥، حيث كان النص الأدبي بعد معطي منفصلاً عن القاري ومعزولاً عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه فهذه المرحلة التي نسميها بحق شكلانية تنقسم كثيراً من وظائف القراءة مع النقد الجديد.

ولقد اشتركت شكلية الشرق مع شكلية الغرب في أساس مهم دعونه من قبل بالجنس الأول لكل منهما، وهو الاعتماد على مقاصد المثاليين، كانت وهيكل... وإلى بهم هذا الانسداد في الجسور إلى تشابه كبير في سمج...

بدائية من رفض المبادئ من مصادح الخارجية في الفكر لا الانطباعية،  
والنفسية، والاجتماعية، وعذريتها والدموية إلى المعلوم إلى  
الفكر الأدبي، والاهتمام به مستقلا عما هناك. والتركيز على نفسه، وعلى  
تراكمه، وبنائه الجمالي، وعلى آليات وجوده

وتنقذ الفقاد الجدد، مختلفون، عن التشكليم الروس في نواح مهمة، فعلى  
العكس من الاتجاه المحافظ التقليدي والروح الدينية التي سادت المجموعة  
الأمريكية ظهر اتجاه جمالي عند التشكليم الروسية لا يتجلى على أية رؤية  
دينية موحدة ولا تجد في تشكليمه الروسيه ما يشابه فلسفة التاريخ عند  
فقاد الجدد التي تقاسم على نظرية مأسوية بضائع المصنوع المصنوعي من  
البهر وتلك الإحساس. وقد كرس معظم نقاد موسكو وبطرسبرج أنفسهم  
بعد وقت مبكر إلى برنامج وضعي جند نظرية ومالية لتسعر تقوم على  
الإيمان بالشمسية العلمية وفهم الأنبي. وعلى العكس كره الفقاد الأمريكيون  
العلم عمومًا ومضوا في الوصف إلى تفسير والتفويض. بعد زهم كانوا أعضاء  
للعلم، وبهدف كانوا يختلفون جبريا عن التشكليم الروس المعين كانوا  
يفخرون بارتباطهم بالنقل العلمي، وكانت النتيجة أن التشكليم من الفقاد  
الجدد اشتملوا في الأعم بالنقد التطبيقي والحكمي بالأعمال للفرد، بينما قيام  
نظم الإجم الروس بعشروعات كعبرة الفضايق مسجيا في علم نشور النظري  
وتجديد في الغائب التفسير والتفويض للمل

ومع صعود النخبوية والسياسوية في السبعينيات وصلت الشكليات الأوروبية الهرمية إلى أوج نفوذها؛ حيث نجحت في دراسة توالي الأنساق الشعرية، لأنها استطاعت الفصل بين الذات والوضوع، واتخذت مسافة من مقامها التواصلي الأدبي الخاص؛ ربما تحاولت شقافة النقد الجديد إلى كبش فداء يتهم بإفكار "المراسلات اللغوية" ولكن هذا طبعاً للتوقع منهم بل هو سقمهم الشعري الخاص، ومن ثم فقد النقد الجديد تأثره في الستينيات وما بعدها لأنه لم يقدم إسهماً ذا وِرد في النقد المسمي أو النقد الاجتماعي؛<sup>74</sup> كذلك "لغابوني"<sup>75</sup> ولم يكن مثقفاً بل يحوي عنه اصحابه، ولجأهون إلى آفاق نقدية أكثر راحة ترى للنص الأدبي بمنظور أوسع وأشمل.

## واقعة إجنير

وكان هذا أخذ على النقد الجديد تجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالألف والتاريخ، كما يزعم عليه أنه نخبوي المذعة تكلفوري السياق. وهما إنه منذ تيمانهكي يجد ما يطلبه في كل مص يحساره

”ومهما يكن من أمر فإن نجاح النقد الجديد لا ملين به لا من حيث المادة ولا من حيث الضمان المؤسساتي الذي حققه ليس فقط لنفسه وإنما للنقد الأدبي كنهج محدد وبراسة متعلقة بملحة“<sup>٢٢</sup>

ومع تعدد الآراء في النقد الجديد، بين ملحنيين وغير ملحنيين، فإنه استطاع أن يحدد من خلال النقد التاريخي بين أن يحل محله قاطباً كم استطاع أن يقضي بجدارة للمذهب الميسورية القادمة من فرنسا في وقت كان النقد الجديد يمشي بمصره المجهي. ولعل من بين اسباب صروف الامريكيين عن اليفيوية أنها جاءت تحمل شيئا كثير بالنقد الجديد في كثير من الأوجه. لا سيما استقلاليه النص ومنهج التحليل اللغوي عند ريتشاردز وإليوت وإبنسون.<sup>٢٣</sup>



المراجع السابق، ٢٠٤-٢٠٥.

<sup>١١</sup> المراجع السابق، ٢٠٤-٢٠٥.

مراجع السابق، ٢٠٤.

انظر من الميز ولمان السابق.

<sup>١٢</sup> انظر جيان فريدي وسيد فينزي، *دليل القارئ الأسبق*، ص ٦٩.

<sup>١٣</sup> انظر *الزود إيهي* والحقير، *نظرية الأدب في القرن العشرين*، ترجمة محمد المبري، طبعها الشرق

١٩٩٦، ص ٣٣. من *نعم تطوب*، السابق، ص ٢٤-٢٥.

<sup>١٤</sup> انظر *الزود إيهي*، *نظرية الأدب في القرن العشرين*، ص ٣٤.

<sup>١٥</sup> *فلسفت الفتن*، *الفكر الأدبي المعاصر*، ص ١٠.

<sup>١٦</sup> انظر *الزود إيهي*، *نظرية الأدب في القرن العشرين*، ص ٢٧-٢٨.

<sup>١٧</sup> انظر *إيهي*، *مراجع السابق*، ص ٣٩، *والفكر*، *الفكر الأدبي المعاصر*، ص ١٣٣-١٣٤.

<sup>١٨</sup> انظر *إيهي*، *نظرية الأدب في القرن العشرين*، ص ٣٤، *والفكر*، *الفكر الأدبي المعاصر*، ص ١٣٤.

<sup>١٩</sup> *جيان فريدي وسيد فينزي*، *دليل القارئ الأسبق*، ص ٦٩.

<sup>٢٠</sup> *مراجع السابق*.

<sup>٢١</sup> انظر ولمان، *نظرية الفكر الأدبي الإنكليزي في السبعينات*، *الإلمية الجديدة*.

---

## الاسلوبية

Le Stylistique

---

### من خارج النص إلى داخله

تجاور النقد الأدبي مع الشكلية الروسية، والأندلس العربية  
مرحلة الانطباعية، حيث جاءت الشكلية وأفضت لطلب المعرفة الروحية  
لقرحة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها،  
ومفصلة اتخاذ موقف تجريبي ونقصي من الفراء

ومن ثم تحولت التروية من الانتماء بكن هو خارج النص إلى  
الانتماء فقط بما في داخله، وتأتي الاسلوبية تدعيم لهذا التحول، سواء  
بالتوازي مع الفكر الشكلي، حيث نجد كلاهما في الوقت نفسه تقريبا، أو من  
طريق الناثر بالفكر الشكليين، فالأسلوبية هي الأخرى تحاول أن تتعامل مع  
النص في ذاته، وفي سبيل ذلك تبحث علاقاتها بما هو خارجها، علاقاتها

أساساً بأهمية النص، بمجموعة الظروف التي تجعل منه نصاً أدبياً، تبحث في بنية النص وعلاقات الكلمات فيه، تبحث في إيموانته ومجازاته، تبحث في صورته واشكاله، تبحث في جمال الشكل، وفي الأطر الجمالية المتخلفة فيه والنتيجة عنه. ولئن كل هذا ترفض الانتطعية وكل ما يمت بها بصلة

وتنسرب جذور الأسلوبية في علقوب كثيرة، من النظم الأدبي والبالغة ومن علوم اللغة والمسايفات وعدم النص، حتى أنك تستطيع القول دون مخالفة إن كل قرعة تنخب فيها الأسلوبية بشكل من الأشكال، وكل قارئ مهمما كان اتجاهه ومذهبه يربيع داخله أسلوب، يقوم ضرورة بدراسة أسلوب النص بحثاً عن نظامه اللغوي، أو عن شروط أدبيته وخصائصها. سواء صرح بذلك أو لم يصرح.

## النشأة

بعثاً مفهوم الذي تلمح مستطيع أن يرجع نشأة الأسلوبية إلى أصول طارئة في القدم، عتد بها العرب، وعتد اليونان من قيساء وعتد كل من نظر في نص من النصوص تحليلاً أو تفويهاً، سوله في ذلك فلاطون وأرسطو، أو عبد قلندر الجرجاني وعلي بن عبد العزيز أو طند عيوهم. فالتحليل لأسلوبى موجود في كل النصوص النقدية وإن بشكل ضامر، يخصمه

اختلاف الهدف الذي يسعى إليه كل مصر في فرائده أو كثر قراءته في توجهها وفيما يرى فإن عملية الاستقراء والتصنيف التي سميت مرحلة التقعيد البلاغي كانت عملية استيعابية بالدرجة الأولى؛ حيث كان البلاغي القديم يبحث عن الموضوعات التي، ثم يعمل لهذه الأتقنة، ومن ثم كان جميع هذه التقنيات وتلك الشروط فيما عرفت بعد ذلك باسم البلاغة

يتحدث علماء العربية عن الأسلوب على أنه "الظروف عن المنظم والفريق فيه"<sup>٢٠</sup> كما يقول عبد الكاظم: "وعد بذلك يعبرون بين اللغة بوصفها مؤسسة ثابتة وبين الكلام الذي يستلزم بتفاوت اللغة محتقاً في الوقت ذاته غيرة وخصوصية"<sup>٢١</sup> وبعد التاهر في بحثه عن إيجاز القرآن، كان ونسباً تعاد لسالة الفرق هذه بين النسخة Langage والكلام Parole - التي أثارها دي سوسير Ferdinand de saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) بعد لقرون طويلة مما قرأه نفسه لغة العرب، وطريقته في التعبير اللغوي عربيتهم، لكن خصوصية الكلامية تفارق خصوصيتهم. وتنفوق عنها، ومن ثم كان البحث عن شروط التفرد في الاستخدام اللغوي في القرآن الكريم - هل يبحث كان بحث في الأسلوب.

ويتحدث حارم القوطاجي ١٩٤٨ هـ عن الأسلوب في كتابه "منهاج الملماء"<sup>٢٢</sup> ويقرمه بالنظم، "نظم يختص باللفظ ينفذ الأسلوب فهو من خصوصيات لسان، وعلاقته بأفراض الشعر يقول حارم "لا لأسلوب هيئة

تتوصل من التأليفات المنسوبة، والنظم هيمنة نحاس عن التأليفات اللفظية  
لأسلوب في المعاني براء النظم في الألفاظ.<sup>١٤</sup>

وقريب من حازم كان حديث ابن خلدون عن الأسلوب في مقدمته  
حيث ربطه هو الآخر بأفرائح الشعر وعينه تجد ترميزاً اصطلاحياً  
لأسلوب براء فيه - عبارة عن الذود الذي تدمج فيه تراكيب أو القالب  
الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتباره إقائته أصل المعنى من خواص  
التركيب الذي هو وظيفة لإعراب ولا باعتبار إقائته كمال المعنى من خواص  
التركيب الذي وظيفته البلاغة والتبيين ولا باعتبار الوزن كما سقعه العرب  
فيه البني هو وظيفته العروض وإنما يرجع إلى صورة معنية للتركيب  
تختلف كلفة باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة التي  
يبتزجها الشعر من إيهان تراكيب الصحيحة باعتبار لإعراب والتبيان  
فيرسم فيها رسم.<sup>١٥</sup>

فالأسلوب عند ابن خلدون يسود حول اللفظ وعند حازم يختص  
بالمعاني، بينما هو عند عبد القاهر أكثر شمولاً وعموماً حيث يمتدح على  
لمورتين اللفظية وسموية، من غير فصل بينهما.

وبن كان العلماء العرب قد تحدثوا عن الأسلوب وقنموا فيه وجهات  
نظر معتبرة، إلا أن حديثهم كان يجري في مجالات مختلفة ولا يحتووه قصد

منهجي لتأسيس علم نظري للأسلوب، ومن هنا يحتفظ لعميدنا بحق سبق إلى كثير من الأفكار الأسلوبية، وبخاصة في بحوثهم التطبيقية، وانتقلت إلى المغرب لمحة من بدايات هذا العلم، وملايسات نفسه، وتحولاته المختلفة التي مر بها على مدى هذه القصير

ولكن مولد علم الأسلوب، في المغرب يتأخر كثير، فهو يتحدد بإعلان العالم الفرنسي جوستاف كويرتيج عام ١٨٨٦ " أن علم الأسلوب الفرنسي عديد شبه معجور تمام حتى الآن. فواضع الرسائل يقتصر على تصنيف وقائع الأسلوب التي تمت أنظروهم طبقا للمناهج الثلاثية. لكي الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ما كان وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأنسب كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسه هذه الأوضاع. ولشد ما نرجو في أن تخلص هذه البحوث أيضا بتأثير بعض المعور ولأجنداس على الأسلوب وبالاعلاقات الداخلية لأسلوب بعض القدرات جالتي ويشكل أسلوب الشفافة عموما "

ومند ذلك الحين بدأ الحديث عن علم الأسلوب وبدأ العلماء بتحليل مجالاته؛ وإن كان الحديث حوله يأخذ شكلا إيجابيا، ويتوهم بمصلحة على إيلاشه لتقديمه، التي جاء علم الأسلوب كما يقول صاحبنا معجم موسوعي الجديد علوم اللغة وريتا مباد لها، يكمن هيب الإجراء والنظري الذي

كان يهيئها حتى جاء الفرنسي شارل بيلي Charles Bally > ١٨٦٥  
 (١٩٤٧) تلميذ دي سويسر، وجامع محاضراته، الذي كان مؤسسا يارتبط  
 الفكر باللغة ارتباطا توحيدا، واللغة ظاهرة اجتماعية، تتكون من نظم إنساني  
 يعبر عن الأفكار النومة في الكيان الفكر فيه. جاء الرجل ليفتح الطريق إلى  
 الدراسة في مطلق مستقل عن الدراسات اللغوية، والدراسات البلاغية، هو  
 حقل الأسلوب، وليساهم بمطالع نعلم عدد كتابه الأول " دراسة في الأسلوبية  
 الفرنسية " Traité de stylistique française " الذي نشره عام ١٩١٧ ثم  
 أتبعه بعدة دراسات نظرية ونظيرية أسمى بها علم أسلوب التعبير الذي  
 يتركز على الطابع العاطفي للغة بأنه العلم الذي يدرس وقائع  
 التعبير اللغوي في اللغة المنظمة من ناحية محتوياتها العاطفي أي التعبير عن  
 واقع الحساسيه بشعوريه من خلال اللغة وواقع للغة عبر هذه الحساسيه

## تحديد المجال

سبق القول إن جذور الأسلوبية تمتد إلى مجالات كثيرة، من المقادير  
 الإنسي والبلاغة، ومن علوم اللغة واللسانيات وعلم النحوي. حتى أننا نرى  
 أن كل قرة تدخل فيها الأسلوبية بشكل من الأشكال

وحتى لا نسلب المنهج منهجيته، ونذيب الأسلوبية في مساهج النقد الأدبي على إطلاقها، نعود إلى بدايات المنهج الأسبوبي، في النقد الغربي على وجه الخصوص، فهو بهذه الحقبة بدأ شارك بالي بتأسيس قواعد منذ بدايته القرن الماضي، بوصفه منهج لدراسة اللغة، لا الكلام؛ "علم المعيار، أي نظام مكرس لدراسة عناصر القنومات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية-الماثمية- ودراسة الاستخدام الأسبوبي الطبيعي للإمكانات التي يشهدها نظام تلك العناصر- في لغة ما مجتمع ما- والتي تحمل عادة قيمه تعبيرية خاصة" فأقصى بالي بذلك من حساباته الأسبوبية كل ما يتعلق بالوظيفة الجمالية للغة أو بوظيفته الأدبية

يسار هذا المنهج، وتداولته الأقلام والأيدي والألسن منذ ذلك التاريخ إيماناً بالمعركة وكفراً بها؛ فالذين آمنوا به الفكري، وتسامحوا بالي في منهجه الأسبوبي في التحليل أمروا في الوضعية وحلوا جذب الأسلوبية إلى غير مجالها، وبخاصة حين تعاملوا مع نصوص البنية. حيث خالو في مسألة البحث عن روح نعلم يعبرون بها عندهم الذي يعتمد في الأساس فتح معنى أدبي، فإن بأداة علمية هي التسميات؛ فكان رد الفعل الطبيعي ضد هذه معادلة غير المحمودة وعند هذا الشطط العقلاني في منهج البحث أن ظهر اتجاه أسلوبى بماتس بهي الاتجاه لفرق بدوره في الذاتية، بانية التحصيل، وقاد بسببه القمعين مما أضحى بكل الاختيار التي كانت تتردد حول علمية

السجع، وكان رائد الدعوة بهذا الاتجاه هو الألماني ليو شبنجر Leo Spitzer الذي تأثر بكل من كروتشه Bussolero Croce في توحيدته بين مفهومي الفن والتعبير، وبين النخب والجمعي، فالفن تعبيري وخلق خيالي وجمالي، مما يعني أنه ليس هناك واقع بقوي موضوعي ذو طابع جنسائي أو عام يقوم مستقلاً عن الذات للفترة. مما يؤدي إلى توحيد لغاتيات وعمم الجمال، والتفسيرات اللغوية لا يمكن أن تنسر أو تقوم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبير شعرياً وهو ما يؤدي إلى القول إن اللغة تتشأ منساجية لا تقوم بالتعبير عنه من معان. كما تأثر بكارل فوسلر Karl Vossler الذي قبل أفكار كروتشه فاللغة فن، بل إن الفن جزء من اللغة؛ اللغة طاقة ولشاعري وهي بديهة وتعبير للروح كما أنها ليست مضمواً مستقلاً، أو عضو طبيعياً خاضعاً لقوانين ثابتة.. وهو يطلق على النظام الذي يدرس اللغة في علاقته بالخلق النظري الفردي والفني اسم "الاستقبالية"، أو "سند الاستقبالي"<sup>16</sup>، والاستقبالية هذه تعكس أساس كل ما هم بقوي بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالي الأبي، وكذلك تأثر سببترر بفرويد Freud ونظرياته حول اللاشعور واقتصر على البحث في شعور العظم والعبارة<sup>17</sup> معارفاً بذلك بمالي التي كان يهتم بنصوص الأوساط الأسهم بذلك، كما يلمح فيتور ماثوس، في خلق القطرة تحمل بين علم اللغة والأدب؛ فقد كان البعوي يحمل عناء قريب ضد الفن،

ويعاني من جهل عميق بالمشكلات الجمالية، وفي المقابل كان لشرح الأدبي غير ملم بالمعارف النحوية المتخصصة التي نهمه على وصف أسلوب العمل الأدبي أو أسلوب الأديب وتحليله بشكل مناسب<sup>٣٠</sup>

ومن هنا كان الفشل في فترة علم الأسلوب على الصعيد والبق، ودام طويلاً صراع الشك واليقين، إلى أن ألقى رومان جاكوبسون، محاضراته حول " اللسانيات والشعرية " في جامعة إيميلان بالولايات المتحدة عام ١٩٦٠ فظهر بعدها بسلامة بناء الجسر الواسع بين اللسانيات والأدب<sup>٣١</sup>

وبمدها بقليل وفي عام ١٩٦٥ ازداد اللسانيون ونقاد الأدب اهتماماً إلى شراء البحوث الأسلوبية والتمسكاً بمصطلحاتها الموضوعية، وثبت بعد أن رأوا أفكار الشكاليين الروس، وعلى توافق مع الفكر الأسلوبي حين ترجم تودوروف Tzvetan Todorov أعمالهم إلى الفرنسية، وبذلك ترسخت قدم الأسلوبية علماً لسانياً نقدياً، ولذا فيما يقرب ستيفن لويمان، عام ١٩٦٩، أن نقدياً بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً<sup>٣٢</sup>

وقد تحققت بالنظر تلك النبوءة، فبعد سخرى من مناهج تقنية كاسيت على أكتاف الأسلوبية.. وانتهت بالشعرية التي تعطل، وبعيداً كما هو وأكثر

تطورا للأسلوبية حيث تحل محل منهج الوصفي وتنطلق منه إلى عنوان آخر و  
يمكن أن نتكلم في النص<sup>33</sup>

لقد تقلدت الأسلوبية تلك الثنائية المسطحة بين لغة الأثر  
ومضمونه، وأقامت نوعية الأثر الأدبي على محور الروابط بين الصيغة  
المنهجية وهو الجانب الفيرلاني من بحث اللغوي- والحقيقية الدلالية  
التي تمثل الجانب التجريدي المصطنع. <sup>34</sup> كما حاولت أن تبتعد عن  
الجزئية، بحيث ندى وقت فيه البلاغة القديمة تفسر النص في كتيبه  
وشمونه

وأصبح ثم أسلوبية أدبية موضوعها النص الأدبي تتوزع مع  
الأسلوبية بنوعية ولكن منهجه وغاياته التي يتبناها حتى وإن بحث كلاهما  
في الظاهر نفس

## التعريف والمهنية

والأسلوبية على ذلك منهج نقدي يبحث في أساليب النصوص  
وطريقته إلى تلك لغة النص التي يشتغل بها حيث الأسلوب هو الطريق،  
في الكتابة، الذي ينتهجه الكاتب ولكن كاتب أسلوبه الذي يتحكم فيه

مجموعة مكوناته الشخصية، حتى يقول بعضهم إن الأسلوب هو الشخص عينه<sup>١٠</sup>، ولما ترك شيئاً من هذا حدث قرأنا بعض الكتاب الذين عرفوا بتعبيرهم أو ببصفتهم الأسلوبية المتعددة، وذلك من خلال خصائص مرعيت من أساليبهم في الكتابة، ومن تلك الخصائص ظهرت بعض مناهج تبحث في نسبة نص مجهول إلى صاحبه، أو في ترتيب عناصر النص أو سياقه ترتيب تاريخياً<sup>١١</sup>.

١٠ إن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، كحقيقة منها، من المكتوبة، ولأنها بنتيجة جذورها في التعبير الإنساني، فتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وترتبطها بالخطبة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع بقصد البحث اللغوي، كما يتسع للتميز في الكتابة، فيكشف عن (الرواية) صاحبها، الأمر الذي يرجح عند النحويين كون (الأسلوب) طريقة خاصة بنات للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه<sup>١٢</sup>.

١١ إن الأسلوب ببساطة شديدة هو تجاوز سمات، وازدواج منه إنه ما يفرق معارف الأوساط بتعبير السكاكي، من حيث كون المعارف هو طريقة المعالجة في التواصل من أدبي مجهود ذهني يملك من أجل تحضي مرحلة التواصل، معناه، إن أي مرحلة ثانية تعد التأثر في التنظيم، أو حمله

على فروع وجهة نظر من حيثها ما يحدث هنا وانتقل القومل إلى مرحلة التأثير في التلقي وتغيير مواد ليوافقه كيف يرى؛ فشك في باب الأسلوب الذي هو انزياح من الاستعمال بالنوف؛ انزياح منتج فيه تلك الخصوصية لشخصية التي ينتم بها الأسلوب ومسألة الانزياح هذه ليست جديدة عليهم، فقد يحدث فيها البلاغيون القدماء نصريح أو ضمناً عند حديثهم من أبناء البلاغي الذي يتجاوز مرحلة التواصل المعتاد إلى مستويات أخرى أكثر رقياً ليأخذ صفة البلاغة التي هي "مطابقة الكلام بقتضى الحال مع فصاحته" بما يعثري قوام، مرسى باختيار شكل خاص من بين أشكال متعددة يمكن أن يأتي عليها الكلام وإنما اختباره لهذا الشكل بالذات جاء مؤرخاً لملخص حال التلقي

فالسائق النصوي موجود وثابت، ولم يتغيره الاعتقاد لا يمشى مستخدمه أنه مشكلة تكن الناتج من يكون قهر بمحاول الذي يستقر عليه لسائق، وهذا لا يدخل في باب البلاغة أو في باب الأسلوب من حيث يستطيع القول، من خلال هذا التطلع الذي مره بين البلاغة والأسلوب إن البلاغة هي أسلة الألف- أي الخروج به من نطاق المقارن؛ تكن الخروج على البياض هو ما يمثل بالنسبة للكاتب المشكلة الكبرى. حين يحتاج إلى كل مهاراته ومواعيده ومعارفه وخبراته السابقة. يخصص الله في السائق البقوي حتى يعرف هذا التخصيص باسمه، تقول هذا أسلوب فلان

يقول ريمون طبعس في هذا الصدد السياقي: " اللغة بدء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحتقب اللغة ويستلزم أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح، أو صانع جمال ناهر الحلي لا يهجم تادية المعنى وحسب بل يهني اتصال المعنى بالواقع المصور وأحسنها واجملها، وإذا لم ينجح هذا الأمر فشل الكاتب، والتقدم الأسلوب "11

لإمكانيات اللغة التعبيرية جمعة، ومن ثم فالطيارات امام الكاتب كثيرة، وكل حمار منها سبب؛ فلماذا استخدم نمبراً يثاقه من بين بدائل متعددة لعرض الفكرة التي يريد عرضها؟ هذه هو سؤال الأسلوبية الأقدم؛ وذلك من حيث اقتناعنا أنه لا شيء عجبي في اللغة الأدبية، وإنما كل شكل، وكل فكرة، وكل جملة، وكل كلمة، وكل صوت. به وظيفته المحددة في بدء النص

ومعها يكن المدخل الذي ندخل من طريقه إلى فهم الأسلوب؛ سواء من طريق الكاتب المبدع ووجبه نظره أو من طريق النص ونتائج البحث الموضوعي التي تبرز لنا خواصه وملاحظه المصنعة، أم من طريق القارئ، وانطباعاته المكتوبة من تفاعله مع النص؛ فسوف تميزنا، بقوة، مهاراة ماوغيل برونيت الشبيبة. إن الأسلوب ليس بامية حال زيمه ولا وحرف كما يعتقد بعض الناس كما به ليس مسألة تشكيل به مثل اللون في الرسم.

إنه خاصية الرؤية التي تكشف عن معالم الخصائص الذي يراه كل من سوان<sup>١١</sup>

## الأسلوبية، أو علم الأسلوب

هذا الأسلوب الذي فرضنا أنه فيما سبق، الذي هو تجاور للمعناد  
والنزياع عنه، وبخصوصيته التي تحددت بحاج إلى منهج يتخصص في بحث  
هذا التجاور، والانعراض، توجيه نحو تحديد غرائبه. وبخصوصيته؛ هذا  
المنهج هو علم الأسلوب، أو الأسلوبية، التي تعني بذلك دراسة الشروط التي  
مخرج بالنص عن سياق نتعارف نعتاد. والأسلوبية مصطلح يأتي ترجمة  
لكلمة Stylistique الفرنسية، والأسلوبية كما يقول محمد السلام بسدي  
مصطلح " يترعى حيازة لغوية أصولية... مال مركب جذره [ أسلوب  
Style] ولاحتنه [ لغة] وخصائص الأصل تقابل إحصاء اللاحقة،  
فالأسلوب هو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نفسي، واللاحقة تختص  
فيما تختص به. بالمعنى العلماني العقلي وبالتالي اللغوي، ويمكن في كلتا  
الحياتين تفكيك هذا الاصطلاح إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم  
الأسلوب (Science du style) " حيث درس الطريقة التي تتبناها اللغة  
في نص، للتعبير عن فكرة

يحدثه بيير جبرو Pierre Gubrun الأسبوعية بكوسيد البعد اللغوي لظاهرة الأملوب طاب أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية ويردده ميشيل أرييه Michel Arrivé وصفا للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات<sup>١</sup>

و لا تكفه على اللسانيات هو الجانب المعنوي الذي يتداخل مع الجانب الانطباعي في القراءة نسمعها بسمع المنسية ؛ حلم القراءة القديم.

يقول إنريكو إميوت " المصيح الأسبوعي يغرقي مشروطته في الكلام جانب اللغة الفردي، ورماني، والفلويم، والخيالة، والبليج، والماسي وكل كلمة مسمى ( إشارة سطحية إلى اللغة ) ونعبر ( إشارة إلى واقع المتكلم الذاتي ) والمصيح الأسبوعي لا يترك حجرا دون أن يحركه بحثا عن هذه الإشارات التعبيرية<sup>٢</sup>

ويقول " الأسبوعية يمكن أن تحلل صلاح معزونة في التعبير الفردي وفي التعبير الجماعي. مثلا. أساليب الاستعارة والمجاز، والتطابق والصور الداعية، والرمزية الشكافة، والخيال وقوة النص، وتجربة الزمن في الأكتاف القعنية، والنظير الذي تروى الشخصيات الروائية من خلاله الواقع في لعبة الحدث والانتطعية والتعبيرية والنلميجات العنسة وإرتفاعات الكلام والواقع المعروف، والتعصار المعنوي، واستخدام إمكانات لغوية والتفافر

بين المستويات المعنوية والتقصية وغيره. ولكن ما يجذب في تعمق ليس  
للإلماع المتماثلة، ولو أن وظيفة ما جعيت واحدة لأخرى. ولعل العلاقة  
بين مفهوم العالم لكاتب ما وأسلوبه وسوع من التقاسق التثبت سلك بهن  
المناسر والمجموع، بين مجموع العمل والكتابات لتشكيكية. وليس هذه  
الكتابات ونظرة جمالية<sup>٢٤</sup>

" لقد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطي جديد للدراسات النقدية  
التي تفصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية وتوصف فيه من  
خصائص،<sup>٢٥</sup> هذا ما يقوله أستاذ الدكتور محمد هبة الطنبل، الذي أخص  
هو طويلاً يبحث في لأسلوبيات، ولقد لنا الكثير من الفراءات الأسلوبية،  
يرى أن الأسلوبية صارت منهجا نقدي، أم معطي جديد للدراسات النقدية،  
لأنها تستخرج ما في لأدب من قيم. أو أنها تعدت بورها تعلم بالأدب بوره  
الوصفي اللساني للنص الأدبي متمثلة بدور جديد تصبح فيه نفسها الحق  
بمصادر أحكام قهمية، ربما لطول احتكاكها بالنصوص الإبداعية، وبخاصة  
النصوص الخالدة، التي يأخذ الأدباء فيها شكلا عبقري

ومنها أبعنا العلمية في قراءتنا الأسلوبية وسوف تنقل لداتية هي  
المحل الأول والرئيسي لأي قراءة أدبية، يقول كليمو " على من يتصدى  
للبحث في أسلوب عدل أدبي معون أن يترك هذا العمل ممارس تأثيره الفاصل  
العميق عليه بدون أن يواجه أي اهتمام شأن بملامح والخواص الأسلوبية

فالتحليل الأسبوبي يمس عميقه برهمنه رياضية على مقولات مسبقة وبكيفية تبدأه فأنه محتاج بشد كبر حساسيتك وقوتك على التحسس دون أن تتخفى عنهما في مراحل بذاهة<sup>١٢</sup>

ولذا التحليل الأسبوبي ضروري ليعتلف باختلاف ثقافته البارز من الممارسين، وباختلاف زوايا النظر التي يفتشون منها إلى النص، فمستهم من يمثل تحليله نقطة الذكاء اللسانيات وهم الملاحظة أو اللسانيات ولا يفتقد الأدبي

كما يختلف التحليل الأسبوبي باختلاف الهدف، فقد يكون الهدف منه تحديد مقومات الكلام المعاني في جهة، ومقومات الخطاب الأدبي في جهة أخرى. إن تحديد مقومات الخطاب الأدبي دون سواه انطلاقاً من مظهر الأسلوب، إنما هي في النصوص الأدبية والكتابات الإبداعية، كما أنه يكون الهدف منه تحديد ودود قبل الفلتي إلى الرسالة اللغوية المنجسة في نص منصوص، ثم يبحث عن مواقع تلك الدود في شكل النص نفسه

وباختلاف التحليل لأسبوبي كذلك، باختلاف مدخل التحليل، فقد يكون النص ينهوا بمعنى أن لا انطلاق منه يكون من مبادئ المعاني وتراكيب الجملي وأشكال القصص وهندسة الأنا أو يكون السخر بلاهيا ينطلق منه من القاهرة الأسبوية، أو مجموعة الظواهر المسخيمة كما قد

يكون المدحول إليه من الباب النفسي، فتعتمد عليه لقراءة، أو توازئة، أو تقنيات لقراءة والإحصاء.<sup>٦٩</sup>

وبعد، فالأسلوبية ليست بديلاً للبلد الأدبي، بل هي فرع من قروعه، التي فرعا يحاول أن ينظم إدراكنا لظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي، بطريقة منهجية. وقد تختلف الأسلوبية من بعض منظر من النقد الأدبي، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على تحليلي عميق اللغة.<sup>٧٠</sup>

وبن موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفي للعمل الأدبي أي طريقة الكتائب لإنتاج عمل أدبي، مع الوضع في الاعتبار أن العمل الأدبي عمل فني وموضوع جمالي، أي أنه واقع مختلف عن مادة التي صلب منها.<sup>٧١</sup>

## الهوامش

- <sup>١</sup> يمكن ترجيح المكتبة البريمنة لرجفة الأولى بحيد للركب التعليل العربي ط ١٩٧٩ ص ١٧٩.
- <sup>٢</sup> وحسن إقبال تصببه النقد الأدبي في القرن العشرين ١٩٤٠-١٩٤١، وكذلك رامان صاحب الطريقة لأدبية المعاصرة، مرجعة وتقديم عامه علقين دام النشر القاهرة ١٩٩٠ ص ٢٤.
- <sup>٣</sup> يرى أرميلور الأولاد إقباله لفظي حد التوافق للمبدأ الذي يراى التأثير في الفضي القياس في حكمة بله الأسبق، أكثر من حذرتهم إلى الحد.
- <sup>٤</sup> عبد القادر الجرماني، ولائح الأبدان، تحقيق محمود محمد طاهر، الدبي ١٩٦٤ ١٩٦٩.
- <sup>٥</sup> عازم علي حليمي، طباع التلقا وسراج الأدب، تحقيق محمد المديح، الدبي ١٩٩٠ ط ١٩٩٠، ص ١٢٠.
- <sup>٦</sup> نظرية الأدب، ص ١٩٨٩، ص ٣٤.
- <sup>٧</sup> اللغة.
- <sup>٨</sup> علاج لكل علم الأسلوب، مباحث وأبحاث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٤ ص ٢.
- <sup>٩</sup> Gerold Dapelo, Jean Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Paris, ed. du Seuil, coll. Points, 1995, P 131.
- <sup>١٠</sup> أكثر أقتدر دلتزل، عبد الجبار إبي، هلنا الأسلوبية علم والتاريخ، ترجمة سليمان الطاهر، مجلة أصول اللغة الأولى، العدد الثاني، يناير ١٩٩٦ ص ١٣٢، علاج قبل السبق ص ١٥.
- <sup>١١</sup> شوقي إبي هلنا، الأسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١.
- <sup>١٢</sup> = لفظ عبد السلام عدي «أسلوبية والأسلوب، آثار العربية للكتاب، ط ١٩٨٧ ص ٢٩.
- <sup>١٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٢٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٣٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٤٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٥٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٦٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٧٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٨٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩١</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٢</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٣</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٤</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٥</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٦</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٧</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٨</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>٩٩</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.
- <sup>١٠٠</sup> = لفظ جواد عدي «أسلوبية علم والتاريخ، ص ١٣١ ١٣٢.

<sup>1</sup> - عبد السلام والحدادي - الأسبوعية والأشهر - ص ٣٦

هو الفرد المتميز، يتكلم لغة ويدير جهود في كتابة الأسلوبية. إن من السهل أن نلتزم بالاعتراف بالاختلاف وللتفكير في أن يكون، بل كثيراً ما نطرق إلى ما يجب أن نكون جهاداً من صاحبه. كل هذه الأشياء هي خارجة عن نكت الإنسان. أما الأسلوب فهو الإنسان، هل هذا فقط هو القزاحة أو تمويهه و

سبحه - الدين ٧٧

٤٠ راجع: سميحة قوتان الشاذلي والشمعة، درجة جاي عسكوري حيدر جابر، الإجمالية الأسلوبية، الصفات على المصنفات الأنظمة، ط ٤ - ٧، ص ٢٤٥. ويذكر محاولة الشاذلي سميحة حيدر، مختبر تربية النحل إلى المؤلف دراسة أصولية وإحصائية في تربية وتقسيم ص من عمر طوي، مجلة بحوث، أبحاث الخلية، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٨٩، ص ١٦٩ وما بعدها.

٢٠. يمكن أن يبرهن. التمثيل الأسديوي في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، صوريا ٢٠٠٦.

<sup>7</sup> راجع: طه، *الأسطورة العربية*، ٢٧، ذكر الكتاب اليوناني. بيروت ١٩٦٢ = ص ١٩-٢٠.

<sup>n</sup> . ذلكا عن صلاح فضل، *علم الأساطير، حياته وأعماله*، ص ٧٤.

<sup>٣١</sup> عبد السلام بنسوى، الأسطورة والأدب، ص ٤٣-٤٤.

[illegible]

١٧٠ ١٩٩٦

<sup>27</sup> الرجوع السابق، ص 104-105.

٣٩٤ - محمد عبد الحليم: عرض كتاب: مسائل الأصول في الشواهد، لفضيلة الشيخ العلامة محمد عبد الحليم، في ١٩٨٢ م.

<sup>14</sup> = اسلام آباد، حکم الاسلوب: یہاں پر اسرارِ اکتیہ، جی ۱۵

\* الشكر، علم الأسلوب مفاهيم وطبيقات، ص ١٢٨

- محمود حماد - الألفية السادسة، مجلة علوم الصحاح الأولى، العدد الثاني، يناير

29+ 4946

<sup>14</sup> . فتكون فيقول اي سلفك. الاسلافية علم والتاريخ ص ١٤٧

## البنوية

Structuralisme

### البحث عن علمية الأدب

رأينا ما كان من حماس الشكليات الروس الذي كان يوجهه رحبة هارمة في تجميع الفرس الأدبي وفي تحويل الدراسة الأدبية إلى علم مثل بقية العلوم ذات القوانين النظرية. ورايت كيف بدأوا منذ وقت مبكر يتحدثون عنا بـ"العلمي" (البنوي) للمكاشات، وكيف كان هذا يعقل نوعاً من رد الفعل على الانطباعية، وتحتكس على الرمزية، وعلى النقد الواقعي والأيديولوجي. رأينا كيف كانت المشكلة ثورة على تلك الموضة الرومانسية المفرطة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها، وانها كانت تفصل اتخاذ مواقف جبري وتقصلي من القربى. رأينا ما فعله الفونكتور الروسي ارنست فلاديمير بروب في كتابه

“مورفولوجيا الحكاية الخرافية” من تصنيف البهاء الداخلي للحكاية، واستتباعا لعلاقات التي تربط مختلف الوظائف الحكائية في مسار قصص معين؛ وربما تلمس استنتاج من وراء ذلك ما سماه المشار أو النموذج الوظيفي.

ولعل هذا المطلب ذاته، من بحث عن بوطوحية أو هي الدقة العنصرية في مجال الأدب، وكذلك من اعتماد المنهج الخارجية، تاريخية كانت أم اجتماعية أم نفسية. كان هو الهدف الذي سعى البنويون إليه منذ أوائل القرن العشرين فيما قدمته أولا مدرسة براق، ثم فيما قبله المدرسة الفرنسية بعد ذلك في خمسينيات القرن وستينياته... حين استبدلت بالتاريخية للبهمة على الفكر الفلسفي، سكونية أو الآنية أو التوزيعية المتبقلة... حيث جذبت بملهجتها الواسية في النظر إلى الموضوع؛ لا النصوص الأدبية فحسب، بل وفهم الآنية بها. وسواء كانت النصوص مكتوبة، أو نصوصا فكرية؛ ولعل، لم تكتمر البنيوية نشاطها على الأدب، بل جتذبت إلى علوم أخرى مثل علم النفس، والأحياء والكيمياء وعلم الاجتماع، والاقتصاد، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، ودراسات اللغوية، والنقد الأدبي. إلخ.

لقد كان هناك وفد خلب (مري كثير من الباحثين، أمثال كلود ليفي ستراوس C. Lévi-Strauss، ورولان بارت R. Barthes، وميشيل

فوكو Michel Foucault ، وكثيرين غيرهم بالمسهر في طريق الكشف  
الجديد. «الجميع يبحث عن حجر الفلاسة»

وفي سبيل ذلك نحصن الشكليين بالضمون بحساب الشكل

وفي سبيل ذلك نحصن الشكليين بالضمون بحساب شيء آخر لم  
يكن بهذا ليخطر بهال انبيء، لولا ما كان من طرح فريدمان دي سوسير  
Ferdinand de Saussure لقضية العلاقة بين اللغة *langue* والقول *parole* (و  
الكلام) *Parole* فالقول حدث فردي يقوم به شخص ما، وهو في قوله  
يستخدم اللغة التي تمثل سائلا مشتركا نستخدمه عليه جميعا اعتمادا لا شعوريا  
للتواصل فيما بيننا

ولذا كان الأمر كذلك، فالأولى بالبحث والدراسة هو النسق اللغوي  
وليس القول الذي هو حدث فردي

ولذا كان الأمر كذلك مرة أخرى- فالأولى بالبحث والدراسة هو  
النسق الكامل وراء أي ممارسة إنسانية، وليس ممارسة لغتها التي هي  
حدث فردي.



وتتابعت بعده أعمال أخرى ألفت معه أفكار هذا الاتجاه، من مثل كتابات كلود ليفي سترووس ( في مجال الأنثروبولوجيا ) وجون بياجيه Jean Piaget وجان لاكلان Jacques Lacan ( في مجال التحليل النفسي ) وميخيل فوكو ( في مجال التاريخ الفكري ) ورومن جاكوبسون ورولان بارت وجميز جنت Grunthe ( في مجال الدراسات الثقافية والأدبية ) ولوي ألتوسجر Louis Althusser ( في مجال النظرية الماركسية ) وكثيرين غيرهم، كانوا جميعا يعملون تحت مسمى البنيوية، رغم أنهم لم يشكلوا أبدا مدرسة موحداً

وبهذا كانت ذخاير البنيوية بكتا مدوية، لكنها لم تكن إلا ذلك خير إحصاءات، تعلم جنتيدنا تكتمل بعد كل معالمة ودام الأمر على ذلك حتى جاء كلود ليفي سترووس، فبعد من هذه الإحصاءات في بعض دولاته في علم الاجتماع، ولما أصبح كتابه المشهور ( الأنثروبولوجيا البنيوية ١٩٥٨ ) بمثابة حقلية للبنيوية في فرنسا، حين جنت من البنيوية محاولته علمية من أجل الفهم بحدريات جيولوجية في أعماق عمال المدرسة الحضارية، بدلا من الاقتصار على تقديم وصف جغرافي سطحي لبعض رذوع الثقافة البشرية<sup>٢٠</sup> فكان أن بدأ بتدعيم المنهج التاريخي الثقافي، والنموذج الوظيفي واستخدم المنهج البنيوي، الذي استمر به مثرائه هو من علم " السانجات " بصفة عامة و " علم الأصوات " ( المونولوجيا ) عند بيكولاي ترويتزكوي

Troubetzkoy (الخطي الروسي الفار يفكره إلى يورغ) بصلة خصبه؛  
فذلك مبادئ ثلاثة للقرن المجهيه التي جاءت بها لغويون بها، يوم  
عليها شيوخ الفونولوجي كنه، هي فيما يحدد تروبتزكوي

لولا الاهتمام بدراسة البنية السلفية اللغوية، لا تظهر البنية

البنية

ثانيًا: الاهتمام بدراسة العلاقات بين العناصر، لا العناصر نفسها،  
لأن هذه العلاقات توف "لصقا" صاروا محتمل

ثالثًا: استخدام أي نوع تجريبي، واستخدم نوع منطقي استدلالي،  
استدلالي من نوع لم تتركه، هذا يسمح بالوصول إلى قوانين عامة<sup>١</sup>

وسنأول من يجرهن في مقالة الرائد "التحليل الجيموي لعدم اللغة  
والأنثروبولوجية" على أن يمكن عالم الأنثروبولوجية، إذا ما اقتضى  
بموجب عالم اللغة، أن يحدد إنتاج "الشجرة الفونولوجية" وفق نظامه  
الخاص<sup>٢</sup>

وبن علم اللغة ليس حاليًا ومصدرًا للإلهام، وإنما هو بالأحرى  
نموذج منهجي يوحد للتاريخ المختلف والمتعددة للهيمنة، ولكن تهديم

العبيوية، كما يقول بون ريكوب، فإن علمها أن تركز وجودك على أسسها  
اللعوية<sup>١</sup>

" ففي أصل العبيوية تجد أن مؤسسه قد شرع في انقلاب فكري كبير  
حين هو في لسان بين اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية والكلام الذي عبه  
مجهوداً فردياً، وحين فعل منظومه اللغوية من تاريخ اللغة وتطورها، فبدأ  
إلى دراسة اللغة بعيد عن تدوينها وسمي منهجه هذا بمنهج الوصفي  
هذه النظرة الجديدة أخذت مع مروبينز كوي وجاكوبسون ودارتيم شكل علم  
الأصوات الذي أخذ منه مقترنيس في بحوثه الاجتماعيه، وأخذ عدة ثلاث  
قواعد أو فكر أساسية هي

أولاً: فكرة المنظومة ونشأتها نتيجة علاقات عناصرها بعضها  
ببعض تتخذ أساس في التحليل.

ثانياً: علاقة الفكر مع أو علاقة التطور التاريخي للمنظومة بهذه  
نظومة نفسه

ثالثاً: الانتقال من دراسة الظور هو اللعوية الواعيه إلى دراستها في  
بنيته التحتية غير الشعورية بهدف الكشف عن قوانين عامة لغوية، إما  
من مبيد الاستقراء أو باستنتاج مطلق يحكمها ضامع اللطيق، وينطلق من

معدود تم إنشاؤه ويمنح بالوصول إلى قوانين عامة وهذه المفاهيم البكوية  
تعد إذن على مستوى لا شعوري أي لا علاقة به بالفكر أو التاريخ.

وهذه الفكر الثلاث التي استعصت ستراوس من عدم لأصوات اللغوي  
لها قيمة كبيرة في البنيوية إذ تعد من أسسها ومنطلقاتها الفكرية الهامة<sup>٢٨</sup>

وربما نحتاج هنا إلى أن نرجع مفهوم اللغة عند سوسير، يقول "   
إن اللغة و الكلام عندنا لهما شيء واحد، إلا أن الشيء نفسه بمثابة قسم معين  
وإن كان أساسيا والحق يقال فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي ولكنه الكلام،  
ومجموعة من العاطفات يربطها الكين لا اجتماعي يمكن الأفراد من معرفة  
هذه اللغة وإن خفي الكلام جملة به لا تحتفظ الأحكام جنباً إلى التوهمات  
مورعا في الآن نفسه بين مهادين متخففة بعد فيها الفيزيائي والبيولوجي  
والنفسي، ملتقي في الآن نفسه إلى ما هو فردي إلى ما هو اجتماعي، ولا  
يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأننا لا نستطيع  
أن نستخرج وحده. أما اللغة فهي على عكس ذلك، كل بدائنة ومبدأ من  
مبادئ البنيوية " <sup>٢٩</sup>

## البحث من الانساق الكبرى

قائمة سابقه من حيث الوجود، وهي نظام بيوكب من عند من القوامين والقلم الورقة ام الكلام فهو بجانب الفردى للنسق النعوى يستمد من تلك القوتين والبال على جهد الانساق في صايرته، على إنتاج عدد لا نهائى من الجمل ممكنة واليهيمة إنه يجسد البعد سادى للنظام النعوى

فالبيوية لا تبحث في محتوى العبر الأربى، ولا تهتم بخصائص هت كحوى؛ إنها تبحث في علاقات الأجزاء في محاولة للكشف عن ذلك النظام الافتراضى الكامن لا في العمل موضوع النوس لمص، بل في النسق السى يندرج فيه هت العبر.

ومن هنا فإن من النعوى من عظمى بالدرجة الأولى، يسعى فيه إلى الكشف عن القوانين المنظمة للعمل الأسمى الذى يعالجه، لا بحثاً عن فهم أفضل لهذه العبر، وإنما لأن تلك القوانين، تعكس المهارة الجتهمية للنظام الأكبر، الذى يمثل النعوى جزءاً فيه

ومريد الامر بإننا إن التكل كما عرفناه سابقاً هو وجهة نظر نفسية لوضوع حرجى، وجهة نظر تأخذ بديه معينه لا شىء فيها يعقباتي

عنى الإختلاف، كل كلمة تأتي في مكان محدد جوار التعبير بدقة متناهية  
تتعرض ما كان من أثر على صفحة القديس. فالجسد لها أن تقدم فيها أو أن  
تؤخر، ليس لها أن تضيف إليها أو أن تحذف منها، فليس لها إلا أن تأخذها  
كما جاءت، ومن ثم ليس لها إلا أن تؤولها على ما هي عليه من شكل به  
خصوصية تكافئ

إن هذه الخصوصية تصبها تلك القوانين الكامنة في النص، ويعني  
التوصيل إليها الإمساك بالهيكل التيممي الذي يسمي «الله». وهذا منطقي  
تمام، غير أن اليهوديين اختلطوا في بحثهم من قوانين الطبيعة تلك فهي  
ليست قوانين طبيعية، تنطبق من النص وتتعلق بوجودات ساحية، إنها قوانين  
خارجية تتعلق بالثقافة التي يكتب فيها. إنها القوانين التي يحكم النص  
الذي لم فيه العمل، وهي قوانين لا يدخل فيها الكاتب، بل تحدث بشكل  
آلي يعيد من وعيه

ومن هنا يمكننا أن نستبعد تأثير الكاتب في النص، بل أن نعلن بوجه  
على نحو ما فعل هاروت، فدراسة الكاتب لا تنبه في فهم الجسد للنص، وتكون  
دراسة النسق أو النظام الذي نشأ فيه النص هذا هو المفيد!

إن لكاتب حين يكتب (لوما يرى اليهوديون) لا يعبر بها يكتب عن  
نفسه، وإنما تتكلمه روح النسق الذي يعمل فيه لتعبر عن نفسها هي

مستعملة بعموم أخرى سابقة شاركنا في تحديد ذلك التمسك على وجهه الذي يتميز بالثبات، وليس على الباحث بنسبي أو التمسك البنيوي إلا أن بحلول اكتشاف ذلك التمسك الكامل من القواعد بفضحه في بناء العلم

### تعريف البنية La structure

" البنية " سيدة العلم والتمسك لتحليل الآن مكن الصدارة بين مفاهيم الفكر بالحديث، فيعد أن كان الفلاسفة حتى ما بعد منتصف القرن الماضي لا يتحدثون إلا عن " الوجود "، و " الذات " و " الإنسان " و " التاريخ أصبحوا الآن ولا حديث لهم إلا عن " البنية " و " المسق " و " نظام " و " اللغة "

وكلمة بنية تعني التشديد والتمسك والتركيب، أو هي الهيكل الثابت للشيء ومما جاء في الكلمات الأوروبية لا يختلف عن هذا في كثير

وكان ظهور كلمة البنية واستعمالها بالمعنى الذي نفهمها به اليوم في بيان أصغر ثلاثة من علماء الروس هم جاكوبسون وترويتزكوي وكارلشسكي وأعطوه في مؤتمر الأدب لمؤيدي السلاف الذي انعقد في براغ عام ١٩٢٩، وفيه دعو إلى اصطلاح نهج البنيوي بوصفه نهجاً علمياً صالحاً

للكشف عن قوانين بنية النظم العمومية. وبنت بعد هذا المبرور في المنهج  
السابق في مؤلف سابق ظهرت فيه أصول النظم الهيكلية. وكانت هذه  
الكلمة في البداية تستعمل بمعنى سطوية، ثم أخذت صيغة الصلة  
هيكلية Structural لأصبحت تحمل ثلاث فكر في آن واحد هي فكرة الترتيب  
( بمعنى لوني وضع اللغة على التاريخ ) والفكر الكيان الحصري ( اللغة من  
حيث هي وحدة تشتمل على أجزاء ) ثم فكرة التشكل ( اللغة من حيث هي  
ترتيب محدد بين وحدات متعلقة )<sup>١٣</sup>

وهناك تعريفات كثيرة للبنية، ربما بعدد من تحدثوا عنها، فالبنية  
من جون يوجين " تنسق من التحولات له قواته الخاصة باعتباره بسطة "  
في مقابل العناصر المميزة للعناصر في نظام يأخذ من شأن هذا التنسيق ان يظهر  
قائما، ويزداد ثراء بفضل الصور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن  
يكون من شأن هذه التحولات أن يخرج عن حدود ذلك التنسيق. أو ان تهيب  
بأية عناصر أخرى تكون مخرجة عنه "

وهي هذه كلود ليفي ستراوس تحمل - أولا وقبل كل شيء - طابع  
التنسيق أو النظم. " فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض  
لتوحيد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى "

ويلحق كل من مترنوس وباجيه في القول بأن "البنية" هي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة، ومقنونة تلك المجاميع من جهة أخرى.

وما جدير بموز لخصاؤه في تعريفه بالنسوية أن يستوعب كل من جوانبها، فهي هذه نظام رمزي ذو وضع مكاني خاص يتحدد بعلاقات التقارب والتباعد، والبنية، عنده أيضا، لا شمورية ونات ظاهري خصوصي، أي أن كل ما يطر عليها من حداث أو اعتراض يفرج عن داخلها.

أما البير سولوب - أحد خصوم النسوية - فعنده أن مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الهائلة الثابتة المتعلقة ولقا تبدأ لأوتوية المطلقة لكل على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية كجزء عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أو داخل المنظومة الكلية الشاملة.

وللبنية، حسب جون باجيه، ثلاث سمات أساسية لتطبيق على اليهوديات الخاصة بمختلف رموز هي الكلية والتحويلات والتنظيم الذاتي، أما الكلية Totalité فالبنية تتشكل من عناصر متماسكة، لكل منها دور في هذا التشكل، وتكون البنية حاصلة إسهام جملة هذه العناصر وتماسكها في الهدف، لكني، كل عنصر بدوره وهذه العناصر تمنح لواقع تعبر المجموعة

بوصفها مجموعة ( وهذه القوائم البسطة التركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية، ولكنها تعني على الكتل ككل خصائص المجموعة المقابلة بخصائص العنصر ) فالعناصر في البنية تخضع إذن للقوائم البسطة بهذه البنية التي لكل فيها أولوية مطلقه على العناصر، ويتم نقل البنية نتيجة علاقات التي تقوم بين هذه العناصر وطبيعة هذه العلاقات التي تنشأ في أهميتها العناصر معها، بل هي أهم من لكل بوصفه كلاً فليس للعنصر في البنية قيمة في ذاته، ولكن قيمته تكمن في مقدار ما يمدد في بسطة المجموعه من خلال علاقته بـ علاقاته بغيره، ولذلك يمكن القول، بأن البنية تعيد في البنية وتنتصر في بولقة المجموعة، ويكون من وظيفة التحليل البنوي التحليل الداخلي للعناصر من جهة، ثم ضبط العلاقات القائمة بينهم من جهة أخرى. وهذه العلاقات يمكن أن تدور فيها متحيزين واضحين، فربما أن تكون علاقات تضاد وفولقية، ويركز البنويون على هذا المحي، ولديك تصرف البنية عند بعض الباحثين بأنها الدلالة بالنصاء على الكل، فظم التضادات مقولة هامة في البنية، ونذكر على سبيل المثال أن موبير «عالم الغوي رأى أن أمور النمة تبرر نسقا فهذا ينتج بكامله عن إدغام لأرواح تفاديه، وإذا أن تكون العلاقات في البنية فائمة على التشابه والتفهم، واستراوس في أبحاثه يقتبس أو يعارض الفلاسفة في البنية بعضها ببعض

للبحث عن أوجه التباين والتشابه والامانة بحوار قيمة يومها في سبيل توصول  
الى الرسالة الحقيقية لهذه الظواهر ونورها في بناء الهندسة

مما في هذه العلاقات ثابتة إجمالاً في كانت البنية تنحصر في  
لتتميز من يؤثر في هذه العلاقات ويحكم بهذا أن تعرف البنية من نظام من  
العلاقات الثابتة الكاملة خلف بعض المنهجيات وعند سترافس أن البنية  
علاقات ثابتة دائمة بين حدود متنوعة لتتولد لا محسوساً، وهي علاقات  
بسطاً من الأشياء بسبب

تم أنها ليست علاقات اعتباطية أو مطلقة بل هي علاقات مجموعة  
بيها روابط محددة، بمعنى أنها قائمة على نظام معين فالعناصر متطابقة  
الوجود في البنية متفاعلة الاتصال فيها، ويحكم ترابطها المعنوي لتتضمن أن  
تكون منتظمة ومفهومة الانتماء من هذه العناصر تحرك فتتغير في حد  
ذاتها نوعها علاقات بعضها ببعض وعن ثم فإن علاقة مفهوم العنصر  
بمفهوم البنية من جهة ومفهوم النظام من جهة أخرى علاقة جدلية تفاعلية  
تكاملية، ثم إن في كل مجموعة منظمة ومنظمة سلسلة عناصر ناتجة بحيث  
تكون مجموعة تنمرد بنفسها وتتميز من غيرها، ويتغير التنبه إلى أنه لا  
يحصي مفهوم البنية في التنظيم أو الترتيب بين مختلف الأقسام الكل، بل  
بمعنى هذا الإطار للدلالة على الترتيب للعنصر وجوهرية بين مجموعات  
مختلفة، والذي يؤدي هذا الشكل إلى تكوين وحدة في التفرقة

ويمكن أن نجمع ما شرحناه في فوب مختصر هو في كل بثنة عناصر متناسكة تقوم بينها علاقات متبادلة متتالية ذات قيمة كبيرة نسبي قيمة العناصر نفسها، ذلك أنها تسهم في بناء هذه البنية بوصفها كلاً وحين تخضع لقوانينه وبهذا التكل خصائصه التي تصاهر خصائص كل عنصر، وتوحيها في لاهية من جهة، وتجنبه يختلف عن غيرها من جهة أخرى.

التغيرات أو التحولات (Transformations) لا تقلل بنية على حاله وأحدة أو في حالة يكون مطلق، ولا يد من تغيرات تطرأ عليها وهي ثقل دائما من هذه التغيرات والابتكارات ما يخلق ويحدث الجديد، والمحرك الحفي لهذه التغيرات في إطار الهندسي هو التفاضل أو التفاضل فالبنية إذن تتطوي على فعاله حركية دائية تتألف من سلسلة من التغيرات في داخلها، ولكنها خاضعة في الوقت ذاته لقوانين البنية الداخلية فهي تعني لذلك أن تغير— كما يكون يلاحظه بين العناصر التي تخضع للتغيرات والقوانين التي تحكم هذه التغيرات، وهي قوانين ثابتة، والبنية عند تشكل مجموعة من التغيرات ومنية كانت أم غير زمنية وهي التي تسمح لها صفة المنظومة، ويقول سترابوس " يجب أن نلتزم البنية بخاسة منظومة أي أن تكون من عناصر يؤدي أي تغير في أحدها إلى تغيير باقي العناصر الأخرى "، وبك المنظومة لا ثابت أن تستعيد توازنها الداخلي بعد هذا التغيير

من أن ما يقرأ على البنية من التغيرات وتعديلات في بعض حدودها لا يعني إلغاء هذه الحدود. لأن هذا التعبير يعنى بهذه البنية من جهة، ثم انه يحدد معها من جهة أخرى على نحو لا يستطيع معه التعبير التكون من التغيرات وهذا إن دل على شيء، فمضى علاقه متينة بين مفهوم البنية ومفهوم المعبر

وان تصور بالخط الدائري أو التفرع الذاتي (Autoreflexion) إن النصوص التي يحصر في البنية تلتصق إليها وتلتصق نوعاً من التسديد الذي بمعنى أن أي عنصر جديد يتولد فيه ومنها لا يخرج عن حدودها، فلا يستعمل البنية في تحويلها بمسار خارجية، وكل ما يقرأ عليها من أحداث أو أعراض تنتج من داخلها، وبما تتصف ببنية بخارج كمومي- على هذا التعبير بنور- وبالتالي فإن امتداده ثوابتها الداخلية يتم دائما، فالصبي اللغوي هو الذي يعيد للبنية دورها بعد ما يسيبها من تفسير، وهو خطب ينفذ من قواعد البنية ومعاييرها نفسها، ويتم حسب طرق وسياقات ثلاثة أساسية هي: الإيقاعات والتنظيمات والممارسات.

وهذا، لضبط الدائري عابته للمحافظة على وحدة البنية وقوانينها من جهة، ويؤدي بها إلى نوع من الانغلاق الذاتي من جهة أخرى. يقول بيدييه " إن التحولات الثلاثة لبنية معينة لا تؤدي إلى خارج حدودها، ولكنها لا تولد إلا عناصر تنتمي دائماً إلى البنية وتحافظ على قوانينها،

وهكذا حين نجمع أو نطرح مطلق هذين صحيحين نحمل نظاماً على أعداد صحيحة تثبت قوانين الفريق الجمعي لهذه الأعداد " وعنده أن البنيات جميعها مثلاً أعني واحداً مشتركاً في متقومة هو انظر إلى البنية بوصفها نظاماً مكثفاً فالانغلاق الذاتي مسألة مشتركة بين البنيات، ولكنه لا يمنع من تدخل بيئة ضمن أخرى أوسع مجالاً منها فتكون بيئة فرعية بعد مع محافظتها على نفسها، وهذا يعني ( أن البنية الحية تؤلف منظومة ملتزمة بمعنى أنها تحفظ بذاتها غير سهلة توصولة من المبادلات مع الخارج وهي تكتسب في الوقت ذاته عن مارة علاقة على ذاتها من حيث أن عناصرها تسون ذاتها بتبادل التأثير فيما بينها، وهي تمنح هدماً من الخارج ) ولهذا يجوز وصف هذه البنية وصفاً سكونياً ولكنها في الوقت نفسه ديناميكية في مبادلاتها<sup>34</sup>

وعند سقراطوس أن البنية علاقات ثابتة فكمية بكون حدود متنوعة تتوحد لا حصر له، وهي علاقات بسيطة من الأجزاء نفسها

والتعويج الذي يصفق اسم البنية به عند سقراطوس أربع سمات هي

أولاً: أن يؤلف تسلسلاً أو نظاماً من العناصر بحيث يؤدي أي تغيير يحدث إلى أحدها عناصره إلى تغيير في العناصر الأخرى

ثانيها أن ينتمي إلى مجموعة من التحويلات بحيث يتكون منها جماعة من المتعاقبات.

(28) أن يكون للفرع على التحويل بالتحويلات التي يمكن أن تظهر أو هي التحويل في حالة سيمر أحد عناصره

وأما: أن يكون كفيلاً بتفسير الظواهر الملاحظة من خلال هذه أو قيامه بوظيفته<sup>29</sup>

ومن هنا كان تعريف البنية على أنها: شق من العلاقات الباطنة و هذا التمسك به كرايميه الخاصة المثبتة عن كونه نسقاً يقصص بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفرض فيه أي تعبر في العلاقات إلى تفسير النسق بمس، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يفرض عليها للنسق بالاعتماد على معي. والتسقي نظام ينطوي على استقلال باني يشكل كلا معي، وتقرن كليته بآلية علاقته التي لا تهمه بالأجراء خارجها

## خصائص البنوية

الاتجاه البنيوي، فيما يقول ليش، هو اتجاه مثالي يهتم بالافتكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية<sup>١٦</sup>

إن جوهر البنية هو "العلاقة" - لا "الذوات" - مكونة لأطراف العلاقة بين جزء النظام الواحد، كما عند سغورس من أصل الثورية لورفوبوجية

والبنية ليست شيئاً موضوعياً محدداً موجود في العالم الخارجي، ولكنها شيء فكري تحدده طريقة في إدراك العالم وتربيع خبراتنا، وبمعنى من هذا، المفهوم أو العنصر أو التفسير لعمل ما ليس نوعاً من الجواهر الثابتة داخل الأشياء بل على العكس فالشيء دائماً شيء في خارج الأشياء، بمعنى هو خاصية تفرض على الأشياء<sup>١٧</sup>

## بين الشكلية والبنوية

إن ثم علاقة بين البنوية والشكلية، وقد سجلت الإشارة إلى شيء من هذا في حديثنا عن جاكوبسون وإسهاماته في مجال منهجية برونغ، ولا شك في أن المعرفة الإنسانية متراكبة يستند لاحقها على السابق سواء أكان

العمياء، توالفتي أم عناني أي عن طريق نقد المعرفة السابقة ونقضها . . . وقد تركت الشكلية الروسية أثرا كبيرا في المبدئية: فبحرث كاتيهما احتلت من الأحرار في أمور دقيقة

فالبندلة عند البتيويين تعطي بكيفية ما على همدوتها، بل إنها هي للصوم داته ولد تشكل طبقا لتسقى معرفة نهيم

أما الشكلون فكما سبق القول كان اهتمامهم ينصب في الأساس على وصف العمل الأدبي، وعلى استنباط آليات البنية فيه. وقد عاب عليهم خصومهم هذا الاهتمام بدراسة الشكل، أو التركيب البنيائي للأعمال الأدبية، وإغفال مضمونها الإنساني، وكان الشكل والنظمون كليهما موجود بطريقة ما، والاهتمام الأكبر كان يستحوذ عليه الشكل عندهم

ولذا كان البحث في خصائص لوحات التي يتكون منها العمل الأدبي هو أكبر هم الشكلي، على نحو ما رأينا عند يروپ في نموذج الوظيفي، فإن كل هم البتيوي هو البحث عن العلاقات بين هذه الوحدات، على النحو الذي سجله عند الباحث البتيوي الفرنسي جريساس Greimas، الذي اعتمد على النموذج الوظيفي ليروب، يقدم لنا نموذجا أكثر تطورا هو النموذج المائمي<sup>١٤</sup> الذي يمكن تطبيقه بصورة أوسع على أنواع القصص المختلفة، لا على نوع واحد هو الحكايات الخرافية

وعنى الرغم من التقارب الكبير بين البهوية والشكلانية وتأثير لثانية في الأولى. لا أن ذلك لا يدمي طابع، بخلافه في دراسة المحس الأدبي على أساس علمي، فقد ذهب إبيشت وفوكس، إلى أن الشكلانية الروس، الذين كان مضاهيهم محدود (١٩٩٤ - ١٩٣٠)، لا ينظرون إلى الأدب كموضوع لهم الأدب، إنما التي أسسوا عنها رؤيتهم النظرية والتأجيه هو مفهوم 'شمرية' والتي حده كموضوع لهم الأدب بثوبه إن الشعورية هي التي تجعل من عمر معطى عملاً شعرياً و ندهج مهم تتعدد وتتطور، فثبات لا نحاصر الخطاب الشعري بها، لآته فوق المناهج، على الرغم من الرغبة لقوة لتطويره

وهناك فرق آخر بينهما يمثل في دعوى الشكيبين إلى انفرادية الأدب، يهدف يؤكد البنيويون على استقلال الوضعية الجمالية للمصعب - وكانت هذه هي الصيغة الوافقة نهجاً في الاستقلال لا الانعزالية، ومنها أن الأدب يمد نوب منهجاً من الجهد الإنساني، لا يمكن شرحه تمام باستخدام المصطلحات 'لستقاء من مجالات الأذخطة الأخرى مهم قريب منه، وهذا يؤدي بدوره إلى أن فكرة ( أدبية الأدب ) ليست مقبولة الوحيد، ليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصية الاستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله. ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تقديمه لمجموعة من

المؤلف: الدكتور السيد بن القاسم  
المؤلف: الدكتور السيد بن القاسم  
المؤلف: الدكتور السيد بن القاسم



- <sup>١٩</sup> - جاكوي هداد، *سوفية من البينوية*، مجلة *عمود*، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٦١، ص ١٦١.
- <sup>٢٠</sup> - *خادم سيد الطوبى*، الطبعة الأولى، ص ١٠٠، في اللغة والأدب، كلية الآداب بجامعة طنجة.
- <sup>٢١</sup> - ٢، ص ١٦٦، ١٩٦٥.
- <sup>٢٢</sup> - عن التحويلات وجمعة Gershon، متحدثاً على الندوة الألمانية، ص ١٠٠، كتاب *عرب*، مورفولوجيا المستعمر، الخزانة، ص ١٠٠، حيث نستلخ من خلاله تطور نموذج من سبب مفسر، نلاحظ في ثلاث مجالات رئيسية هي: علاقة الترجمة - *Discourse* وعلاقة الترجمة - *Cognitive* وعلاقة الترجمة - *Latency*، انظر: Jean-Michel Adam، *Le discours de l'émigré*، P. 59، 6١.
- <sup>٢٣</sup> - *Les catégories de la littérature*، ص ١٠٠، في اللغة والأدب، كلية الآداب، جامعة طنجة، ص ١٠٠.
- <sup>٢٤</sup> - *Le discours de l'émigré*، في اللغة والأدب، ص ١٠٠.

---

## البنية الأدبية

### نظرية البحث السري

رأيت كيف تركت الشخصية الروسية أثرا عميقا في كينموية؛ أثر يقوض التطور العرفي، ويوجب استغابة اللاحق من السابق، ورأيت بعضا من أوجه الخلل بينهم. حيث تتطوي البنية عند البيكويين بكيفية ما عسى صمونها؛ بر إنها هي، ضمن ذاتها وقد تشكل وفقا لنسق المعرفة بلهيم. ولي حين أهمى الشكاهن للهموز. واقتصروا بالتفكير، ويوصف البنية ومكوناتها، وباليبحث في خصائص تلك مكونات الجزيئة فيها - نجد بيكويين يهتمون بالبحث عن العلاقات بين هذه الوحدات.

لقد اعتمد البيكويون اس على مبادئ الشكاهين. وحلوا مظهره ما وسعهم الجهد بصلوا إلى منهج علمي دقيق بعد بالفتح الأكبر في مجال الكرو

الأنبياء... ولكنهم وصلوا في النهاية إلى طريق مسدود، فقد تم استبعاد روح النسيء، ونأريفة، وصاحبه وحلقه ولم يقبل من شيء بعد ميلاد يمت للأهمية بصفة وقد كان الهدف الأكبر لسعي الشخصية ومن بعدها البنيوية يتمثل في البحث عن تلك الأدبية. ظهر أن هذه الرغبة حيث في خضم البحث هي الأنساق الكبرى.

فكان على البنيويين أن يراجموا حساباتهم، وأن يترجموا عن أفكارهم الكونية، ويحولوا إلى حديقة الألب الزاهية. يستمعون بجمال كل رهرة فيها في قريبتها الخاصة التي تتميز به من غيرها، بعيد عن جفاف القلق الزهري الذي شغلوا أنفسهم به وما طويلا

لقد حاولت البنيوية في طورها الجديد انخرطت في أن تسعى البنوية الشعرية، أو البنوية الأدبية- حاولت أن تلعب نموذجاً لتطوير التحليل كسر يمكن أن يطلق عليه " نظرية البحث السري " وقد اعتمد بنيويون على تراث الشكليات في تطوير برنامجهم الفكري، كما يتجس في العدد الثامن من مجلة " تواصل Communication " سنة ١٩٦٦ التي كانت تصدر في فرنسا، وكان هذا العدد يضم أسماء مهمة مثل بارت R. Barthes وتودوروف T. Todorov وجيرار جنت G. Genette. جرى بارت في مقاله " مخرج إلى التحليل البنيوي للقصص " يستعيد مثل بروب ويعتمد عليه في مستوى الوظائف الذي اقترحه ضمن مستويات تحليل كسر.

فيقول: " ونقترح للتعبير في العمل الأدبي بين مستويات ثلاثة من توصف مستوى بوناف ( بالعلم الذي يظنه كل من بروب وبريمون Bremond للكلمة ) ومستوى لأفعال ( بالعلم الذي يظنه له جريماس Greimas عنده يتحدث عن الأشخاص بوصفها هو عل ) ومستوى السرد الذي يظنه مستوى الخطاب عند تودوروف " والوقوف عند هاتين علميتين توزيعية (Unités distributionnelles) وهي تتوالى مع وظائف بروب التي أماد بريمون اسمعياها حديثا، وهذا الموضع يحفظ به يارت باسم "الوحدات" وهناك أخرى إيجابية (Unités intégratives) وهي وحدات معنوية، لأنها كما يقول تحين على مملوء وليس على فعل، ومن ثم فلا تحتاج في إدراك دورها إلى فعل لاحق. وهي على العكس من الأولى تكسر في أنماط السرد الأكثر تعقيدا، بينما تكسر الأولى في الحكايات السيمية<sup>١</sup> وعلى عكس بروب يرى يارت أن التسلسل المنطقي لا الزمني بين الوحدات، والوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكائي<sup>٢</sup>

ويجد تودوروف معنوا على تعبير تودوروف الحكائي السابق بين المتن، والبنى في العمل الحكائي، يعبر هو الآخر بين القمة والخطبة ويرى أنه لفهم وحدة العمل ذاته ينبغي مرل هذين للتعبيرين، والبحث في مكونات كل منهما، فدراسة السرد من حيث هو نفسه تعني دراسة منطق لأفعال

الروائية، إذ إن تنامي الأفعال لا يكون اعتباطياً في سرد ما، إنما يخضع منطق معين<sup>٤</sup>، أدهمي البحث عن هذا المنطق. وهذه الأعمال تقوم بهذا الشخصيات بمعنى كملته دراسة العلاقات فيما بينها

أما السرد بوصفه خطاب مفروق لودجروك طرأ على الخطاب وبين مجموعات ثلاث: زمن السرد الذي يعني البحث عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد أو الكيفية التي تترك بها القصة من طرف السارد، وموقع السرد التي تتولد على نوعية الخطاب المستعمل من قبل السارد في تلك القصة<sup>٥</sup> وبذلك أسهم الرجل في تحقيق البرنامج الطموح بنوعية الجديدة المتعل في التوصل إلى تصنيف مجرد بقولات ثابتة للسرد<sup>٦</sup>

وتمت كتاب هذا العدد نجد حيث الذي لا يبعد كثير عما فعل لودجروك من اعتماد على مراثي الشكلين الروس، وتوماشفسكي إضافة، مستعينا كذلك بتفسير بنفوسات Benveniste بين لحة والخطاب، لوضع نظريته في تحليل السرد التي يتضمنها كتابه "حركات 4: Figures III" فبدأ بتحديد المصطلحات التي يقترحها بطلان اسم القصة على السرد، أو الضمون السريفي. واسم الحكاية على الدال، أو النطوي، أو الخطاب، أو النص السريفي نفسه، واسم السرد على الفعل السريفي، الناتج. ومن ثم يرى أن مستوى الخطاب السريفي وحده من بين المستويات الثلاثة هو الذي يقدم نفسه مباشرة للتحليل النصي<sup>٧</sup> ويعتبر الخطاب السريفي كما يرى. هو في

الأساس - دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد،  
وبين القصة والسرد

وينطلق جنت من افتراض ثوبوروف الذي سجلت الإدارة إليه، والذي  
يصنف بنده الحكاية إلى مقولات ثلاث الزمن وفيه يتوسد العلاقة بين  
زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة (مظاهر السرد) أو الكيفية التي  
يروي بها السارد القصة ومقولة الصيغة، أي صيغة الخطاب الذي يستعمله  
السارد

وهو وإن كان يقبل مقومته البرز كذا هي عند ثوبوروف فإنه يركز أن  
يحدث كثيرا في المقولتين الأخيرتين، بحيث إنه " يجب إعادة تجميع ما كان  
موزعه ثوبوروف بين الجهة والصيغة، في مقولة واحدة وصيغة سمحها  
بإثبات مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة"<sup>4</sup>

وهكذا أصبح ثوبوروف نظريته بلبحث المرئي، بدأ ثوبوروف بوضع  
اسمها، ثم شاركه جنت في تطويرها لتظهر في صورة منظومة متكاملة. هذه  
النظرية تبتدأ بافتراض تقسيم الحكاية السردية إلى قسمين، هما المعنى  
والنمط، ومن ثم يبحث المعنى من خلال تحت اسم القصة والحكاية، وتبحث  
النمط هو الآخر منفصلا تحت اسم نمط الحكائي، وهذا هو بحاجة  
لنقلته بعلام توماشفسكي الذي سجلت الإشارة إلى أهميته

فالحكاية سرود، طبقاً لهذه النظرية، تتفرع إلى قسمين كبيرين هما القصة، بمعنى لقن الحكائي، والسرد بمعنى تبني الحكائي. أما الأول فينملي بالأحداث والشخصيات، وبالناس فينملي بتنظيم الأحداث في نظام خاص، بكيفية خاصة، من خلال سارد ينوجه به إلى سرود به

وبدراسة العمل السردى بوصفه متكا حكايا، تمتي دراسة مجموع الأحداث، المتصلة بهم، وتمثل مانه أوبئة بحكاية الواقعة من أشخاص، ودراسة الفن الحكائي لا تخرج عن محورين اثنين

#### المحور الأول- الأحداث

والمحور الآخر- الشخصيات التي تقوم بهذه الأحداث أو تؤدي هذه الوظائف، وما يبعثها من علاقات، ووافق تدفعها إلى ما تقوم به من أفعال

وأما دراسة العمل السردى بوصفه مبنى حكايا، أو خطابا سردى، فذلك يعني دراسة بنيته الزمنية، وصيغته، ووظيفته السردية أو وجهة النظر التي يحملها، وبذلك هي محور ما سنرى بعد

## البنية الزمنية في السرد الروائي

إن دراستنا للزمن السردية، تعني أساساً دراسة العلاقات الزمنية بين زمن الدالّول وزمن الدالّ؛ بين زمن القصة التي وقعت بالفعل، وزمن السرد الذي يعيد مياديقها، لا كما وقعت وإنما كما يريد السارد، تركيزاً على أحداث، وتركاً لأحداث، تبعاً لأهمية بعضها أو عدم أهميتها؛ فإن كان زمن القصة تاريخياً بمعنى أنه يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وفقاً لتسلسلها الزمني، فإن زمن السرد لا يخضع لأي قيد من ذلك، مما يؤدي إلى حدوث ما أطلق عليه جنت اسم الفوارق الزمنية (Anachronies) الذي يعني مختلف أشكال التناقض الزمني بين ترتيب القصة، وترتيب الحكاية، وهذه الفوارق قد تكون هي بدورها امتداداً (Anticipation) لأحداث لاحقة، أو استرجاعاً (Rétrospection) لأحداث ماضية، ويمكن للفارقة الزمنية كما يقول- أن تذهب في ماضي أو في المستقبل، بينما أو شهر يعيد من اللحظة الحاضرة، التي يتوقف فيها السرد، تاركاً مكانه نظائراً الزمنية، هذه المسافة الزمنية يسمونها الفارقة الزمنية (Portée de l'anachronie) التي ربما امتلعت هي نفسها على عدة قصصية طويلة أو قصيرة، هذه اللغة يسمونها سعة الفارقة (Amplitude)



السابقة. تظل سحنها محصورة داخل نطاق الرمي للحكاية الأولى والنوع الثالث الاسترجاعات الاختلافية تكرر نقطة مصادها سحنة ليدايه لحكاية الأولى. ونقطة سحنها متعدية فيها<sup>44</sup> الاسترجاعات الخارجية لا تؤكد في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال ذلك النهاية من طريق سوير لقاريه بخصوص هذه السابقة أو تلك، وبمست الاسترجاعات الداخلية كذلك حيث إن سحنها الرمي مضمن في سحن الرمي بحكاية الأولى لأزواجها بممارسة ليدايه من الوسط مستعيدة السابقة السربية كلها؛ لذلك فهي تنطوي على خطر الحشو والتضارب.

### الاستباقات ( Prolepses )

هذا أيضا يميز جنت بين استباقات داخلية وأخرى خارجية؛ حيث إن حد السحن الرمي للحكاية الأولى يتعين بوضوح بواسطة مشهد الأخير غير الاستباقي، فالاستباقات الخارجية كذلك تظل سحنها كلها خارج النطاق الرمي بحكاية الأولى، فيجب الاستباقات الداخلية تظل سحنها داخل نطاق الحكاية الأولى تماما كما في الاسترجاع الداخلي<sup>45</sup> وتشرح الاستباقات الداخلية أنواع المشكلات التي تفرعها الاسترجاعات الداخلية مثل الشغل، واحتمال ازواج العمل بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها القطع الاستباقي<sup>46</sup> والاستباقات التكرارية قلما توجد إلا في حانة إشار ك وجيرة، ترجع مقصد إلى حدث سدي معد<sup>47</sup> أنك مالتصير - وهي في ذلك

كالاسترجاعات التي من الناحية نفسها وإن كانت الاسترجاعات الفكرية  
لإنسي، واليفة تدوير لقلبي الحكاية. هذه الاستجابات الفكرية تؤدي دور  
إعلان به<sup>١٦</sup> وهو يفرق ههنا بين الإعلانات الصريحة أصلاً، وما يستحق أن  
يسمى طابع، التي هي مجرد علامات بها استشراف وهو تدويري، لأن  
تكتسب دلالتها إلا بعد بعد " فالطبعة بخلاف الإعلان في مكانها من  
النص، ليست في الأساس غير مدرة غير دالة، بل تخفي أن تظهر قيمتها  
إلا في بعد، وبكيفية استيعابية<sup>١٧</sup>

وبوجهة لدراسة العلاقات بين برمتين ( من النال ورمز مدلول )  
بعد: إلى جانب حديثه عن الترتيب أو النظام ( L'ordre ) - يتحدث  
أيضا عن مدة أو المجموعة أو الاستغراق ( La durée ) وعن التواتر ( La  
fréquence )

فمن المدة يرى جنت من مقاربة مدة السرد القصص بعدة الفص التي  
يرويها هذا السرد، عملية أكثر صعوبة من دراسة الترتيب والتواتر، وذلك  
لأنه بسيط هو أن أحدا لا يستطيع قياس مدة سرد ما، ومن ثم يفتقد النقطة  
المرجعية أو موجهة النظر التي هي في حالة الترتيب توامن بين المتتالية  
القصصية والنتيجة السردية<sup>١٨</sup>، ومن ثم يرى أنه يجب المنوع من قياس  
تطبيقات هذه إلى ملاحظته الإيقاع الزمني، لتعكس في الحركات السردية

الأربع الحذف والوظيفة الوصفية، ويذهبون وسيطان هما "الشهد والنجم"

**أما الحذف ( Ellipse )** فهو أقصى سرعة يمكن أن يهبط بها السرد وتقتصر في خطابه لأحداث بأكملها دون الإشارة إليها وكأنها ليست جزءاً من سطر الحكائي، كإلقاء القاصير الجريئة أو "الأحداث قليلة الأهمية في سياق ما" في مدة تسرد هذا السأوي صغر. بينما يمد الحكاية تخمين جعل في التاريخ مثال م قصير وينقسم الحذف إلى (أواع ثلاثة

١- حذف صريح ( Explícite ) ويتبع إما عن إشارة ( محددة لو غير محددة ) إلى لغة الزمنية المحذوفة، وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل حذف بعد هو مقطع نصي. والذي لا يسأوي عنده العبر تماماء وإما عن حذف عطلق ( درجة نص في النص الحذف ) مع إشارة إلى نمرق التلقضي عند استئناف الحكاية وهذا الشكل الأخير يلحظ جنت حذفي بصراحة أكبر، وهو ليس أكثر بجدار بالطوروا، فكس النص يؤمن في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ المبراني أو التفترة إيصالاً أكثر تعالنية ( Analogique

٢- حذف ضمني ( *Implicite* ) ولا يصرح في النص بوجوده، وإنما يُستدل عليه من لغة في التشخيص الرسمي، أو أفعال بلاستيكية السردية

٣- حذف الفرضي ( غالباً الافتراضية ) ( *hypothétique* ) وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية، وتستعمل موقفتها، بل أحياناً يستعمل وضعه في أي موضع كان، وإنما يتم عنه استنتاج ما بعد قوائم آثار

**الواقعة الحداثية** ( *paese* ) وهي، عني عكس الحداث، السمة العليا التي يمكن أن يسير بها السرد، وهي عبارة عن نواقص وصفية تلتصق مسار السرد، مما يحيط أحداث يتوقف الزمن بينما يستمر السرد في تقديم الكثير من التفاصيل الجزئية، حول موضوع ما

**المشاهد** ( *scene* ) . وهي يترك السارد الأحداث تتوالى بنفسها دون تدخل منه، فتركز الأحداث من ثم وتعرض بشكل تفصيلي وفيه يتطابق زمن القصة وزمن الحكاية

**المجلد** ( *sommaire* ) هو اختصار أحداث جرت في عدة أيام، أو شهور، أو سنوات في بضع فقرات أو بضع صفحات، دون تفاصيل أحداث أو أحوال<sup>٢٠</sup> وهو ربما يشغل مكانة محدودة في مجموع أساليب السرد

ويمثل وسيلة الالتئام الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، أو الخلفية التي عليها يتمركز

وإذا من القوالب السردية (frequency) هنا (أو علاقات التكرار بين لقعة والسرد لأن ذلك لم يدرس إلا قليلاً قبل جنت<sup>١٢</sup> ندمي يراء مظهراً من المظاهر الأساسية لنظرية السردية، إذ إن الحدث يمدّ بمقاس على الوقوع محسوب، بل يمكنه كذلك أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر عدة مرات وفي القالب الذي تلفظه السردية هو الآخر يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر عدة مرات، وبين فترة بحدث وفترة تلفظه السردية على التكرار يقوم بمق من العلاقات؛ فيمكن بحث وقع مرة واحدة أن يروي مرة واحدة، ويطلق على هذا النمط اسم الحكاية الفردية (récit singulier) وهي تخرج بذلك من حد التواتر؛ إذ ليس هناك تكرار لا على مستوى الحدث، ولا على مستوى السرد. وإذا النمط الثاني فيه يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، يربطه إلى النمط الأول لتوافق تكرارات الحكاية مع تكرارات السرد، فهو يرى أن التكراري لا يتحدد بعدد مرات وقوعه من نجاتيه، بل يتساوي هذا النمط. والنمط الثالث أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، وهذا النمط يسمى الحكاية التكرارية (récit répétitif) وأما النمط الرابع فيه يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية، ويسميه (récit itératif) هذا وينتقل إلى أن جنت يرى أن

التكرار بدء ذهني يتحقق باستبعاد خصوصية كل حدث مع الاختلاف  
باعتباره بين الأحداث، المتشابهة ويكون ذلك بتجريد الأحداث من  
مواقفها، ومن دلالات مواقفها، بغاية التي تكسبها بالما معنى جديدا  
بمخرجها من دائرة التكرار.

## الطريقة المسرحية

منذ جمهورية أفلاطون نجد التمييز بين طريقتين لنق الكلام أ.  
الحكاية الخالصة، حيث يكون الشاعر نفسه هو النظم، من غير أن يحاول  
الإيحاء بأن أحدا آخر هو الذي يتكلم. ب. المحاكاة ( التقليد ) حيث يبدى  
الشاعر جهده ليحسنا على الاعتقاد بأنه ليس هو نتكلم، وإنما شخصية ما  
فالمحاكاة من ثم تحين على نقل مير مباشر بكلام<sup>17</sup>

ومع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين يعود الحديث  
مرة أخرى من الحكاية الخالصة والمحاكاة ولكن تحت أسماء أخرى  
كالتمثيل (Telling) والعرض (Showing) مع هنري جيمس وإتيان  
حيث دعا هنري جيمس إلى توجيه الاهتمام نحو عرض الحدث، أو  
مراحلته لا إلى سرده، فعلى الرغم أن تحكى نفسها بنفسها أو كما يقول  
ميرسي فوك، إن على الكاتب أن يتجه نحو الدراما فيأخذ له موضع وراه

المحدث، تاركا الشخصيات تميز عن نفسها بتلقائيه، بعيدا عن توجيه الباهر بأفكاره الخفية<sup>٢</sup>

ولدى الشكلين الروس نجد كذلك هذا التمييز، ولكن، كما نرى عند توماشفسكي تحت اسم السرد الموضوعي (Objectif) والسرد الذاتي (Subjectif) في الحالة الأولى نجد نراوي المحايد، الذي لا يتدخل في سير الأحداث، وإنما يصورها فقط كما يراها، تاركا الحرية للقارى في تفسير ما يُحكى نه. بينما في السرد الذاتي تُقدم الأحداث من خلال نأت الراوي لقائى مشيمة بالفكر، التي يحاول ان يعرضها على القارى، ويحتمس على الاقتاد بها<sup>٣</sup>

وحتى لا يأخذ الحديث عن تاريخ المصطلح السردية، وهو تاريخ طويل، فقطحبه نقدر له اختصافات مختلفة، فإننا نعود إلى تحديد مجال البحث الذي ينطبق أساسا من الأنظمة (النصورية) الحديثة، كما رأيناها عند أصحاب مجلة Communication مثل تودوروف الذي يرى أن مقولة المصطلح، ويسمى سجلات الكلام (Registres de la parole) تتعلق بطريقه الراوي في عرض المحكي وتقديمه. فنحن نوسطه للكلمات معتمدا كونا مصموم من الكلمات. وأحر مصموم من النشاطات غير اللغوية، وهذا لا يطرا عليه نوع في الصيغة، إنما تفويجات تاريخية تُنتج بدجاج متفاوت وحسب مواصفات العصر. وهم الواقعية. وبمعكس ذلك فن

لقص الكلام بوجه متحددة لأن الكلام يمكن أن يأتي بهيئات مختلفة متفاوتة الأهمية. ومن ثم يمرضى لاقتراح جنت الذي يميز فيه بين نرجعات ثلاث من إلحاح الأسلوب لثباته، وفيه لا تنظر إلى الخطاب أبداً كتمهلات، ولأسلوب غير المباشر أو "الخطاب المحكي" حيث يحافظ على مضمون الرسالة التي اقترحت التلميح بها، ولكن بإيجاز محوياً في قصة الراوي، كان يضمن أو يهدف الانطباعات العاطفية، والدرجة الأخيرة من تعبير كلام الشخصية هي الخطاب القوي، ويكتفي فيه بتسجيل مضمون معناه الكلام دون الاحتفاظ بأي عنصر منه<sup>٣٤</sup>

وفي مقال سابق كان تومبوروغ يرى أن هناك نظامين رئيسيين من أنماط السرد، هما التمثيل (بمعنى representation) والمحكي (narration)، يقول تومبوروغ: "يمكن أن نقرر أن هاتين النقيضتين في السرد، يعاصر كلتيهما من مصدرين مختلفين الإخبار (la chronique) والدراما (le drame)، والإخبار أو التاريخ، حسب ما نختار، حكى عالم، حيث يكون المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع، والشخصيات الروائية لا صوت بها والقواعد المتبعة هي قواعد الجنس التاريخي. وعبر العكس من ذلك ففي الدراما لا تنقل القصة خبراً، فهي تجري أمام أعيننا، فليس هناك سرد، والمحكي معص في حوار الشخصيات الروائية<sup>٣٥</sup>

ما جئت ليقارب الصيغة السردية، معتمد على تعريف بيثريه Littré وهو يعيد المعنى المحوري لـ *raide*، بأنها " اسم يعطى لأشكال الفن المختلفة المستخدمة لتأكيد الشيء المقصود، والتعبير عن وجهات النظر، التكميل، " فيرى أن هذا التعريف شديد الأهمية؛ إذ إنه لم يتطوّر أن يروي كثيرًا أو قلّة مما يروي، وأن يروي من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي يقترحها " ومن ثم فإنها هي التي يكون عليها فعل الحكيم Le réel من القصة (histoire) التي يتضح بوصفها، وكذلك، المنظور أو وجهة النظر التي يتبناها هذا. يقول جيمس: التشكلان الأساسيان لذلك التنظيم الذي يتشكل فيه الخبر السردية، ويسمى الصيغة "

بعد ذلك يتحدث عن حكاية الأحداث، وأنها مهما تكن صيغتها فهي دائما حكاية، أي نال بعد الظني إلى ما هو نظري ثم حكاية الأقوال التي يميز فيها بين حالات ثلاث من خطاب الشخصية تبعاً للمسافة السردية

### ١. الخطاب السردية، أو *Le discours*

*narraitif* وهو الحالة الأبعد مسافة والأكثر اختزالاً ولها معنى نعمًا كن صوت بعد صوت الراوي، الذي يمسد الأحداث وأقوال

الشخصيات، سواء بسواء، بلغته هو، فلا يعود من كلام شخصيات غير أثر حقيق، بل، يرجع إليهم لكنه لا يعبر عنهم.

#### ٢- الخطاب المحول ( Le discours transposé )

والأسلوب غير المباشر (Style indirect) وهو خطاب أكثر محاكاة من الخطاب بروي. لكنه لا يمنع القارئ من شعور بأمانة النقل للأقوال المنطوقة في الواقع، وذلك لأن حضور السارد فيه شديد الوضوح، مما يمنع الخطاب أن يفرق نفسه باستقلال وثانوي بنوفر أكثر في الاستشهاد، فالسارد هاهنا لا يكتفي بتكثيف الأقوال، وإنما يدمجها في خطابه الخاص، ويؤثر بها بأسلوبه

#### ٣- الخطاب المنقول ( Le discours rapporté )، وهو

أكثر الأشكال محاكاة. وفيه يتظاهر السارد بذهاب الكلمة حرفي بشخصيته، والتقريب أن واحدة من أكثر طرق تحرير الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى مكنهاها، وهي تمحو آخر آثار نطق السارد معطية الكلمة منذ البدء الشخصية السردية<sup>٢٢</sup>

وربما اضاف بعضهم إلى هذه الحالات الثلاث، حالات أخرى هي

خطاب شخصية معها الأسلوب غير المباشر وهو ( Le Style indirect libre ) وهو ليس إلا تنوع على الخطاب المحول، والخطاب المباشر أو الاستشهاد النصي بخطاب الشخصية ( Le discours immédiat ) وفيه

يصح الراوي، وتحل محله الشخصية<sup>24</sup>، وهناك أيضًا الخطاب المباشر الحصر وهو فيما تكون شلوغيت كنعانية الشكل النمولوجي لسمير، مستكلم في بونولوج الداخلي<sup>25</sup>

## الرؤية السردية

إن كان السرد هو الطريقة التي تُروى بها قصة ما، وهذه الطريقة في الرواية يمكن أن تأخذ أشكالًا متعددة لا حصر بها، تبعًا لتولج الراوي صد الأحداث، أو لعلاقته بها، أو بالروي له؛ وذلك لأن كل عمل حكائي يستلزم بالضرورة ثلاثة عناصر أساسية، هي: الراوي، والروي له، والروي. وموضوع الرؤية السردية يقوم أساسًا على وطبع الراوي في الحكاية على موقعه الذي يتخذه حيال ما يحكي، وموقعه من هذا المحكي.

هنا أفلأطون وتفرقة بين طريقتي نقل الكلام (الحكاية الخالصة والمحاكاة) ومن بعده أرسطو الذي أثنى على هوميروس، وراى فيه شاعر شعلا؛ لأنه جعل محاكاته في شعره ذات طابع درامي، لا يتدخل الشاعر في أحداثها إلا قليلًا تاركًا المرحى للشخصيات، فثنأني الوقائع حية<sup>26</sup> بدعت الدعوة إلى مريحة الحدث لا مربه.

وبحسب نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، تعود الدعوة إلى مسرحية الحدث للظهور من جديد على يد الروائي هنري جيمس، في محاولة للمجديد بمخالفته العرف الروائي السائد، الذي يعتمد على الراوي كقبيحة "الخرقة" ويدير بيرسي لوبوند على توجهه في كتابه "صناعة الرواية" الذي يفتح به باب دراسة الرؤية السردية بتمييزه - الذي سجلت الإشارة إليه - بين العرض (Showing) والإخبار (Telling)، حيث في الأولى تقوم القصة بمحاكاة نفسها بنفسها، وفي الثانية يقوم بالإخبار داو عالم بكل شيء ويضاهي لوبوند إلى جانب الراوي بمسرح، المدمج في القصة

وعند توماس شمسكي نجد التمييز بين السردتين السرديتين. السرد الموضوعي، والسرد الذاتي، حيث في الأول يكون الكاتب مطلع على كل شيء، حتى الأفكار السرية للشخصيات، أما في السرد الذاتي فإننا نلتصق بالحكي من خلال عيني الراوي، متوفرين على تفسير لكل خبر حتى وكيف معرفة الراوي أو المتصفح نفسه<sup>٢٤</sup>

بعد ذلك يأتي جون بويون Jean Pouillon فيقدم أول دراسة منهجية بهذا العدد، في كتابه "الزمن والرواية" ١٩٤٦، الذي يحدد فيه ثلاثة أنماط من الرؤية: الرؤية مع، والرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج<sup>٢٥</sup>، انطلاقاً من ذلك من علم النفس وثيق العلاقة بالرواية، إذ يُعنى كلاهما بكشف النفس البشرية في حالاتها المختلفة

ويتبنى ثودوروف تصنيف بويون للرؤيات ويعمقها "مظاهر السرد" فيضعها إلى جانب رمز السرد والمعاطف معتبر إياها أصوب بحيل الخطاب العربي ويهضم بنوعيه معبى كلمة مظهر (Aspect) ، وأنه يستعملها بمعنى قريب من مصداق الاشتغالي وهو "الرؤية أو النظرة وبكيفية أكثر تحديداً يقول: إن المظهر يعكس العلاقة بين حيدير الخائب ( هو ) في القصة وبين شعبه . نتكلم ( أنا ) في الخطاب، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد ويستخدم توبوروف عبارة "مظاهر السرد" ليعبر بها عن مختلف أنواع الإدراكات التي يمكن التعرف عليها بأخر السرد؛ فمن عهده نقرأ عملاً أدبياً، لا نتلقى الأخبار التي يصفها تطلب مباشرة، لأننا في الوقت ذاته نترك بشكل أو بآخر الآثار الوجدانية، المصاحبة لها لدى الذي يحكيها<sup>24</sup> وهذا الإدراك الداخلي يتخذ أشكالاً ثلاثة، هي التي اقترحها جون بويون تصنفها بظاهر السرد

### أ- الرؤية من الخلف ( La vision par derrière )

#### [السارد > الشخصية الروائية]

وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا يعنى بأن يشرح لنا كيفية اكتسابه هذه المعرفة، فليس ثم سائر يحجب عنه سر شيء فهو يخترق الجدران ويروى ما يدور بواسطته .

وهذا الشكل هو المستعمل في الممرز الكلاسيكي في أغلب الأحوال. ولهذا الشكل درجات متفاوتة؛ فقد يتجسّد طبقاً لمدى المعرفة بالرموز السرية (المجهولة) لأحدى شخصياته وربما يتجسّد في معرفة أفكار عدة شخصيات في وقت واحد. وهذا ما لا يستلزمه أي صياغة أو ربما يجعلها مباشرة في سرد أحداث لا تتركها شخصية واحدة بمفردها.

### ب- الرؤية مع [ La vision avec ]

#### [ السارة - الشخصية الروائية ]

وهذا الشكل منتشر في الأدب، وبخاصة الأدب الحديث، وفيه يتوسل الممرز والشخصية الروائية في المعرفة. فهنا يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً لأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصية، وهنا أعتقد يمكن الكشف عن كثير من التعميمات. كأن يتم السرد بضمير المتكلم، ثم يظهر القارئ مع الاحتفاظ دائماً بالرؤية التي تكونها الشخصية لنفسها عن الأحداث.

### ج- الرؤية من الخارج [ La vision du dehors ]

#### [ السارة > الشخصية الروائية ]

والراوي هنا يعرف أقل مما تعرف أي من شخصيات الرواية، إنه يستطيع أن يعرف لنا ما يمكن أن يرى، أو أن يسمع، لكنه لا يفرض إلى أي

ضمير كل. ويدهي أن هذه المرحلة الحسية العالمية موجودة كمنظور من منظور التفتيش، وهي أقل بكثير من المنظورين الآخرين، والاستعداد يستلزم بهذا المنظور لم يتم إلا في القرن العشرين.

إذا جئت فهو يتحدث عن المنظور ضمن المسيرة السردية، وكأنه ليس منظور مستقلاً عن منظور السرد كما ربما عند توبوروف مثلاً، بل يحدث عنه إلى جانب السافة باعتبارها الشكليات الإنسانية للصيغة، مما أوقعه في بعض "الأخذ" وضع ذلك فقد قدم لنا مشروعاً جديداً للدراسة منظور حيث بدأ بقراءة كتابات السابقين حول ما يسمى على سجون الاستمارة، منظور السرد. فإني أن معظم الأعمد النظرية التي تناولها هذا الموضوع تعاني كما يقول من خلط شديد بين الصيغة والصوت، أي بين السؤال من الشخصية التي توجه "وجهة نظرها" المنظور السري؟ في من يرى؟ والسؤال من يتكلم؟ ومن لم يتبنى مصطلح "الفتيش Focalisation" حيث يرى أنه أكثر تجريد، وبذلك ينحازي بشعور التحري شديد الخصوصية، الذي تنطوي عليه للمصطلحات الأخرى مثل رؤية وحقل، ووجهة نظر.

وهكذا يطلق على النمط الأول- الذي يمثلها الحكاية الكلاسيكية- مصباحاً هو الحكاية غير المبررة، mon-focalise، أو ذات التفتيش الضعيف focalisation faible، والنمط الثاني الحكاية ذات التفتيش الداخلي

(Baudrillard) سواء أكان ثابتاً - كما في رواية "السرقة" - حيث يمر كل شيء من خلال سريدر - أو متغير - كما في روايته "مدام بوفاري" - حيث يتم التغير من خلال تفاعل، ثم أيضاً، وبمعدا تارب من جديد - أم طمعتا كما في الروايات القديسية: *les romans par lettres* - حيث يتم التحدث الواحد إلى يقدم مرات كثيرة، من خلال وجهة نظر مدة شخصيات متراصة وخير النمط الثالث، هو الحكاية ذات التغير الخارجي (externe) الذي يقتصر فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه"

وتستمر دراسة الزوية العربية في هذا الملأ، متروحة بين تصور بومون وتصور جنت " أو بين الروايات والتجديد

فتحت في دو سنتا برؤية السردية فيحدث عن الكيفية التي يلقى بها الراوي القصة التي يقوم بحكايتها، كيف الفصل بها وكيف تفاعل معها

وهذه النظرية، كما نلاحظ، لا تعبر خصوصية النص، ولا تسرد شيئاً من ممتلكاته - نهتم بالشكل كما نهتم بالمضمون، ولا نهتم صاحب النص - ويمكننا أن نطبقها بالكفاءة نفسها على جميع النصوص، ومن خلالها سيكون لكل نص منهجه المتلبي الخاص الذي ينبغي من تأتة ويحد، من ثم، من الإستقلالات الانطباعية التي يمكن أن يستطفا القاري على النص فيضع بها من أساطره ما ليس من قومه

## محاولة تطبيق

وبحلول من خلال هذه النظرية، فن ننظر في قصة يوسف عليه السلام، كما وردت في القرآن الكريم<sup>١٧</sup>

## المسح الحداثي

وفيما يدرس الأحداث التي جرت في العهد المصري، ويطلق عليها فلاسفة يروبو اسم ( الوظائف ) ويتحدث بوظيفة<sup>١٨</sup> فمن ما لشخصية من الشخصيات، لم تحديده من وجهة نظر دلالة داخل جريان الحكمة<sup>١٩</sup> والوظيفة تمثل عنصر ثابتاً في الحكمة، ولأنها تعكس تفاصيل الشخصيات، التي تصف أفعال المرء وأوضاعه معاً، فإن ما هو مهم في دراسة القصة. كيف يرى يروبو. هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، وليس السؤال عن عمل هذا القمل، أو كيف فعله. فذلك أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها ما توليع<sup>٢٠</sup> فحسب

ولكي نكتفل دراسات المسح الحداثي، سيكون علينا أن ندرس الشخصيات التي تترك هذه الوظائف، وبذلك من علاقات، ودوافع تدفعها إلى ما تفعل به من أفعال

## الاجابة د:

- ١- رؤيا يوسف ( ٤ - ٩ )
- ٢- حسد الإخوة ( ٢ - ١٨ )
- ٣- يوسف عند عزيز مصر ( ١٩ - ٢١ )
- ٤- محبة المراودة ( ٢٧ - ٣٤ )
- ٥- يوسف في السجن " رؤيا السجينين ورويا الملك " ( ٣٥ - ٤٩ )
- ٦- برادة يوسف والتمكين له ( ٥٠ - ٥٧ )
- ٧- قلوب إخوته عليه، واجتماعه بأخيه ( ٥٨ - ٨٣ )
- ٨- تأويل الرؤيا ( ٨٤ - ١١٩ )

تدور هذه القصة في سيناريو واحد وتكتسب في بداية وظيفية واحدة متداخلة، الاحتمالية مبدأ برؤيا يوسف، التي تكشف عن حسد إخوته، ذلك الحسد الذي كان سببا في وصوله إلى بيت عزيز مصر، حيث رآه براء العزيز من قفله، مما تسبب في دخوله السجن، الذي كان سببا في التمكين له، حيث وصل إلى الملك عن طريق صالحه وتمييز التمكين له في اجتماعه بإخوته ومن ثم في تحقيق الرؤيا. يمكننا تقارب الوظائف في القصة تربط التسبب والنتيجة؛ حيث تنامي الوظائف، وتتناسل اللاحقة من السابقة حتى تكتسب القصة

## الشخصيات

في القصة يقابلنا عدد كبير من الشخصيات يوسف ﴿١﴾ قال يوسف لأبيه يا أيتي إني رأيتُ بعد عشر عركا والشمس والقمر رايتهم إني سأجد من (٤) قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكفوا لك هذا إن الشيطان بالأسان هو مبين ﴿٥﴾ هذا يوسف القريب إل قلب أبيه ﴿يوسف وخره أحب إلى أبيه منا﴾ (٨) يحكي لأبيه رايات، فيخبره من يهوذا، التي يقيمون له، مع ذلك، فيجعله في رعاية الجب، فيلتقطه بعض السيارة، فيبيعونه لصرى يؤمن فيه بخير نحن هنا أمام سلام يتعامل بهؤلاء مع الآخرين الذين تربطهم به ملاقات ملاقة حب من أبيه، وعلاقة كراهية من اخوته، تستمر حتى نهاية القصة ﴿قالو إن يسرق فقد سرق أخ له﴾ (٧٧) وهناك علاقة أخرى تتمثل في رعاية ربه له حين ألقى في الجب ﴿وأوحينا أنه لننجدك من يدهم هذا وهم لا يعلمون﴾ (١٥٦) ﴿

﴿وسأبلغ أشدنا عذابا عذابا وكذلك تجري الحصبون﴾ (٧٧) وحسنه فيه يني ﴿ويأوتى التي هو في بيتها من كلمه وشغلت الأبواب وكانت هتت لك قال معاد الله إله رؤي أحسن طوي إله لا يملح الظالمون﴾ (٧٣) شاب بايع وأبوه معلقة وامرأة تعرض نفسها، لكنه لا يتلجج بل يردع في غموض، وامرأة إن سوكه محمد قبلا لقد رأى برهن ربه، رآه هناك حيث ألقى في الجب ﴿ولقد هتت به﴾ (١٥٦) وهم بها يؤلا لن

واي برهان ربي ﴿ فلو يجد قلبه بشيء من ذلك، وسلك مثل قومه معالي ﴾  
 لولا أن تزاركه نفسه من ربه يندب بالمرء وهو مذموم (١٤٦) ﴿ جورا للدماء ﴾  
 فهو لم يتعد بالمرء، لقدراك معمه ربه به وامرأة العزيز نفسها تقوى في  
 اعترافها بعد ذلك ﴿ ولقد راوتني عن نفسي المنعصم ﴾ ﴿ واستنقأ الأبياب ﴾  
 وفشت قبضة من خير وألغيا سيدها لدى الأبياب ﴿ حوتة غلجان للرجل تهبها ﴾  
 باستنقأها الأبياب وقدما لقيدها فمعا منه، وتستمر حين يغيب سيدها لدى  
 الأبياب ﴿ قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءا إلا أن يسجن أو عذاب أليم ﴾ (١٤٥)  
 ﴿ لكن يوسف لم يفعل، بل لم تحدثه نفسه بشيء من ذلك؛ فلم يفرغ في  
 وصف ما كان. ﴿ قال جي راوديني عن نفسي ﴾.. ثم كان ما كان من أمر  
 القاهر من أمته، والعزيز، ونسوة في المدينة

أما هذا الآن شاب بايع، يتصرف بحكمته مع الآخرين الذين تربطهم  
 به علاقات علقه الرغبة من امرأة العزيز، يقابلها ولحنه لتلك الرغبة  
 وعلاقة الإكثار من نسوة المدينة، ووجهها القاهر هو غيرته من امرأة  
 العزيز، التي تستم منهن، ويطلب مساعدتهن لها فيما يريد من يوسف.  
 ولكن ثم ناشأ وعابه ربه نه ﴿ فاستجاب له ربه فصره عنه كنهه ﴾

وهناك علاقات أخرى بين العزيز وامراته، حيث العزيز مغيب  
 عند البداية ﴿ وألقي سيدها لدى أبياب ﴾ موقعه في الكلام لمعرب به، ولم  
 تسمح منه شيئا إلا بعد أن هدأت الأحداث؛ قال ﴿ يوسف أعرض عن هذا

واستعبري لصبيك ذلك كُنتَ من الخاطئين (٢٩) ﴿ تاركاً نهاراً كما هو  
 واما انه حضورها طام، طميطه أمام رغبته العارفة، راودت يوسف وقد بدا  
 في بيتها، كاهنهاء طرية الأحصاب لم تتلجج أمام زوجها وقد رافق في موقف  
 دقيق، وإنما بانوته بدهن واج، وبديهة حاضرة ﴿ قالت ما جزاء من أراكم  
 بذلك مؤذاً إلا ان يسجدوا لى ذهاب الهم (٣٥) ﴾ وتمادت في مجوسه لترد على  
 مكر السموة، ثم تمدن في مجورد ﴿ قالت فذلك الذي لمقتني فيه وكند  
 راوئته عن نفسه فاستغصم ولئن لم يفعل ما غفيرة لميسجئ ويكفون من  
 المكشدين (٣٧) ﴾

ولبت في السجن بضع سنين، شعر فيها علمه بناويل الأحاديث  
 وحكمته، وبإيمانه بالله وحده، ومن ثم دمونه نساخبي السجن إلى أفراد الله  
 تعالى بالعبادة، واستخلصه الملك القسه ﴿ وكذلك مكنا يوسف في الأرض  
 قنونا عليها حيث يشاء كصبياً برحمتك من ثمة ولا تدع أجر  
 المخبئين (٥٦) ﴾ ﴿ إله من يثق ويصبر لأن الله لا يضيع أجر  
 المخلصين (٩٠) ﴾ وهكذا نهضهم بأمرهم، وسامحهم بقلب كبير، إنه كل من  
 المحسنين.

## المبنى الحكائي

### البيئة الزمنية

تتكون القصة من ثمانية مقاطع سرديّة تتوزع على أربعة عشر موقفاً  
رسمياً: يقطع الأول رؤيا يوسف (٤-٦) يقع في موقّع رسمي واحد بهذا  
بمعنى المشهد استقبالي منهجدي هو يوسف وأبيه ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ  
يَا أَبَتِ رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (٤) فقال يا  
يُوسُفُ لَا تُفَصِّحْ وَلَئِن كُنْتَ عَلَيَّ إِخْوَتَكَ فَيَحْكُمُوا عَلَيْكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَصُوفٌ  
شَبِيهُ (٥) وكذلك يجتنبك ربُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ قَابِلٍ الْأُمُورَ (٦) تروى  
فيه تلك الرؤيا التي سيكون بها خائب فيما بعد، وتعرف طبيعة العلاقة بين  
يوسف وأخوته، وبين يوسف وأبيه. ومن ثم تبدأ القصة مع تقطيع السرد في  
الثاني حسب الإخوة (٧-١٨) الذي ينطوي على أربعة مواقع رمزية متتالية  
تاريخية، يهيمن فيها المشهد الحوارية بتخلله الحذف والإيجاز. فبعد تبدأ  
بحوار بين أخوة يوسف أنفسهم، وبينهم وبين آبائهم، تروى فيه تفصيل  
العلاقة بينهم وبين يوسف (٨-١٨) وفي هذا المشهد نجد حذفاً بفصل  
حوار الإخوة مع أنفسهم (لنلقه للرسمي الأول) وحوارهم مع آبائهم (الموقع  
الرسمي الثاني) وبعد إيجاز يجمع الأحداث ما بين نهايتهم ويوسف  
وعودتهم بموعد إلى آبائهم (الموقعان الزمنيان الثالث والرابع) ﴿فَلَمَّا ذُهِبُوا  
بِهِ وَاجْتُمِعُوا أُنْزِلَ بِحِمْلُهُ مِنْ هَبِيدَةِ الْجَبِّ وَلَوْحَتْهُ إِلَيْهِ لَنَحْنِدْنَهُمْ بِأَتْرَعِهِ هَذَا

وهم لا يتخفون (١٥) وجاءوا أبناهم عفاً بهكون (١٦) بعد تلك ينقل  
 اسحاق إلى يوسف فيوجز جانباً من حياته (١٦ - ٢٦) «وجاءت سيرة  
 فارسوا وأربهم عاذني ذنوة قال يا يثري هذا غلام وأسروة بضاعة والله عليهم  
 يصا يملكون (١٦) يوشرة يمشي بخصم دراهم مضمونة وكانوا يمشي من  
 الزاهيين (٢٠) وينقل يوسف بذلك من حياته القبطية الأولى إلى حياة  
 أخرى جديدة حياة الرق ولكن ثم في التمهيد نلصق رأيين علاقته بربه  
 وكذلك يحتجك ربك ويحكك بن ناول لأحديك ونهم بمشكك عليك وعسي  
 قال يثوب (٦) فيجلى أثر تلك العلاقة هاهنا في استرجاع شديد  
 الأهوية بيوسف، مع انتقاله من الحرية إلى العبودية، ويوجز السباق ذلك  
 وقال الذي فخره من معر لأمراه أكرمي بقوة عسي أن يلمحاً أو لثمة  
 ونا وكذلك مكناً يوسف في الأرض والعلامة من ناول لأحديك والبة غاي  
 علي آخره ويكون أضر الناس لا يملكون (٢٦) ومن ثم يحنك جانب من  
 حياته (مرحلة العسا) فيماتي الماطح السردى الرابع (٢٢ - ٢٤) مرحلة  
 مراودة. يتشكل في انصاف زمته مختلفه، جيد باستيقاق (تمهيدى) «  
 وزادته أني شوي يبعها عن نفسه» يلي تلك مشهد حوارى بينه وبين  
 امرأة العزيز «وخلع الأبواب ولدت هيت لك قال معاذ الله إني ربي أحسن  
 مئوي إني لا يخلج فلان (٢٢) ثم يرد الحديث عن الهم موجزا سريع  
 في صور متلاحقة «ولقد شمت به وهم به لولا أن رأيي برهن ربه» ومن

ثم يعود السياق إلى إيقاعه الطبيعي ليمسح أن يتحقق بيوسف أي ظن يعميه  
 إليه (في استرجاع ثلث) ﴿كذلك تُعْشَرُ عِلَّةُ السُّوءِ وَالْمَحْشَاءُ أَلْبَهُ يَسْ  
 جَاهِدَا الصَّغِيرَيْنِ (٢٤)﴾ ثم يعود الإيجار السريع، والصورة الفلاحة مرة  
 أخرى ﴿وَالْبَيْتُكَ الْبَابُ وَقُدَّتْ قَعْبَةُكَ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفٌ لَا يَمْلِكُ الْإِنْسَانُ  
 وَمَنْ ثُمَّ تَعْدَا الْأَحْدَاثُ وَيَهِي لِإِيجَارٍ مَشْهُدٍ حَوَارِي ﴿قَالَتْ مَا جِئْنَاكَ مِنْ  
 أَرَادَ بِأَعْلَاكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٢٥)﴾ كان هي راوونيلي من نصي  
 وشهد شاهد من أجلي ﴿ثم ياتي حديث نسوة القديسة ويستمر الشهد  
 المحوري، يتملله إيجار نسوة امرأة العزيز للشهوة ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ  
 أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَفَاتَتْهُنَّ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ مِزْكًا وَقَالَتْ احْرِجْ  
 عَنْهُنَّ كُلَّ فَتًى أَتَيْنَهُنَّ مُّطَهَّرًا وَقَطَعْنَ قِيعَهُنَّ وَقُلْنَ حَافِظُ لَكُمْ مَا هُنَّ بِبَشَرٍ لَّنْ هُنَّ  
 إِلَّا فُلُكٌ كَرِيمٌ (٣٦)﴾ يعود بهذه الشهد محور بين امرأة العزيز والنسوة،  
 ثم بين يوسف وزينه وبعد ذلك يهتد ويهتد صاحبي السجن في المقطع  
 العربي الخامس (٣٥-٤٩) حيث ينتهي بإيجار وقطع بهذه ثاني رؤيا  
 الملك. ﴿وَقَالَ الَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِّنْهُمَا ادْكُرْ لِي حِينَ رُبْتُ فَائِسًا الشَّيْطَانُ  
 زَكَرَ رَبُّهُ فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ (٤٢)﴾ وكان الملك إني أرى سبع بقرة  
 بحملها يأكلهن سبع جفاف وسبع سنبلات خضر وأخر بهسات بها ألبها الصلأ  
 أفنوبي في رؤياي إن كنتم للرؤيا سمعون (٤٣)﴾ ويعود الشهد بحديث  
 بلأ، ثم الذي جاء منها، ثم تاريخ يوسف نوري شهادة نسوة القديسة

وامرأة العزيز بهيمة يوسف (الطبع السري السامس) وهذه تلك حور يوسف مع الملك، يلي ذلك إيجاز لغة من حياة يوسف ﴿وَكذلك مَكَّنَّا يَوسُفَ فِي الْأَرْضِ يَتَّبِعُوا بِهَا حَيْثُ يَشَاءُ مُعَيَّنِينَ بِرَحْمَتِنَا مِنْ شَاءِ وَلَا يُغْنِي عَنْهُ الْكُمُوتُ﴾ (٥٩) ثم استباق خارجي ﴿وَلَا تُؤْخِرُ الْآخِرَةَ خَيْرٌ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا يَنْقُوتُونَ﴾ (٥٧) ويأتي اللقاء الأول بين يوسف وإخوته (نقطع السري لسابع) ﴿وجاء إخوة يوسف فدخلوا عليه فرفقه وهم به مذكرون﴾ (٥٨) ويدور حوار بينهم يطلب أخاف ثم يهتبه ويهتبه قتيانه، ثم يهتبه إخوته ويهتبه يطلبون منه أن يبرس معهم أمهاتهم، وهو يسترجع ذكر يوسف حين «تأمنهم عليه من قبل، ثم يرسمه معهم ويوصيهم، ويستمر الشهد الحواري، وتفسير الشخصيات، ويحدد حيث الرجاء إلى مصر، ويسترجع الحوار جزء (مكتوب) من ماضي الشخصيات ﴿قَالُوا إِنَّ يَمْرُقَ فَقَدْ سَرِقَ أَخٌ لَهُ مِنْ قَبْلُ فَأَسْرَحْنَا يَوْسُفَ فِي بَيْتِهِ وَسَمَّيْنَاهَا يُوسُفَ الْأَخْضَرُ مَكَانًا وَذَلِكَ نَعْلَمُ بِمَا كَتَبْنَا فِي الْكِتَابِ﴾ (٧٧) ويستمر الحوار، بين يوسف وإخوته ويهتبه ويهتبه أنفسهم لم يتدخلوا في خلا طيف بحوارهم مع أبيهم ﴿رُجِعُوا إِلَى آبَائِكُمْ فَقُولُوا يَا أَبَتِ إِنَّكَ سَرِقْتَ وَمَا كُنْتُمْ إِلَّا بِهَا عَلِمَاءً وَمَا كُنَّا بِالْمُهَيَّيِّينَ حَافِظِينَ﴾ (٨١) وأسأل القرية التي كُما يهتبه واستمر التي أقبلت يهتبه وإننا لماتوا (٨٢) قال بن سولت لكم أسكنكم أمراً قصيراً جميعاً عسى الله أن ياتيني بهم جميعاً إنه هو العليم الحكيم (٨٣) ﴿وتم حذف

لحق الانتقال إلى الأدب و يحا هذا استهزاء مطبوع (عسى الله أن يهديهم  
 بدم جليل) ﴿ يا بني الأنبياء فاحسنوا بين يوسف وأبيه ﴾ ومن ثم كان  
 تراجيح علي يوسف مريما حين سألهم ﴿ قال هل عبيتم ما عبادت بيوسف  
 وأبيه إن أنتم جاهلون ﴾ (٨٩) قالوا انك ثلاث يوسف ويستعز بمشهد  
 الحوار بين يوسف وأخوته، بعد فتح جند قنوجيه يه ثم بين إحقاقه  
 وأبيهم. ويختلف كذلك حدث قنوج أبويه (الطلع السري الثامن) وبسند  
 الحوار بين يوسف وبهم جميعا ثم بينه وبين أبيه في استرجاع داخلي  
 لحدث الرؤيا في مقبولة يوسف، والاحداث اخرى ﴿ ورقي أبوته على المرء  
 وغروا له سجد، وقال يا أبت هذا تأويل رؤيائي من قير قد جمعا بي حنك  
 وقد أحس بي إذ أخرجني من الشجر وجاء بتم جن اتحدو من بعد أن نزع  
 الطيطان بيدي وبين إخوتي إن ربي لطيف لما يشاء إله هو العزيز الحكيم  
 ﴾ (٩٠) وتتمتم لقصة بمشهد يساجي له يوسف ربه يفتي عليه،  
 ويدهو ﴿ رب قد انتهت من بكك وعممتي من تأويل الأحاديث فاجز  
 السموات والأرض أنت وليي في الدنيا والآخرة سؤلني مسلم وألحقني  
 بالمآلحين ﴾ (٩١)

### الصفة السرية



الذئب ليوسف، وخوفه من ذلك فكان السبب الذي تكافوا عليه هو ما يباهم به بمقوب من قبل « فاعلة الذئب »<sup>٢</sup>

٣- يوسف منذ عزيز مصر (١٩ - ٢٢)

تأتي هذه الوحدة بصيغة السرد لتتوجز جانباً من الاحداث، وبأني لنقول المباشر متخللاً السرد لعرض الأقوال الصورية في حياة يوسف. « قال يا بشرى هذا حلم » « وقال النبي اشتره من بشر لأمرأته الأرمي وثوابه عسى أن ينفع أو ينكح ونكحني »

٤- بعثة انوار (٢٣ - ٣٤)

تفتح هذه الوظيفة بصيغة السرد « وروثة التي هو هي بنتها من قلبه وغنقت الأبواب » محمير التملول المباشر « وقالت هيت لك قال معاه الله إنه ربي أحسن مثوي الله لا يضلح بظالمون (٣٣) » ثم في صيغة السرد « ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والطمأنينة إنه من مبادي الأختلين (٣٤) وأسبقا الباب وقدت قهيصة من تير وألها منقلب لدى الباب » لتتدا صيغة المقوب المباشر « قالت ما جرداء من أراد بأفلك سوء إلا أن يسجن أو عذاب أليم (٣٥) قال جي راونكسي من نفسي » وبأني كلام كشاهد بعد ذلك بصيغة المتقوب محمير المباشر « وشهد شاهد من أهلها إن كان لقبيصة قد بين قبل فصدقته وهو من الكاذبين (٣٦) »

لأن كل قبيصة قد وثق دبر فكثير وهو من السوابد (٢٧) فلم يكر الشاهد حاضرا وإنما حكيت به الواقعة لشهد بها جميع شوقي صيغة النقول مباشر - ﴿ فلما رأى قبيصة قد وثق دبر قال إله من كذبك إن كذبك عظيم ﴾ (٢٨) يوسف أعرض عن هذا واستدعى بذلك الملك كذا من خصائمه (٢٩) ﴿ قد يكون شاهد عدهم رأى ذلك أو يكون زوجها هو لقاض رد على قولها ﴾ من جراء من أراد يهلك سونا ﴿ ويستمر السرد بصيغة النقول كذا حتى نهاية الوحدة بخلها وتخلصها صيغة السرد ﴿ فاستجاب له ربه لمركب كنهه إله هو المسيح المليم ﴾ (٣٤) ثم بدأ بهم من بعدهم ولو الآيات فوجدته حتى حين (٣٥) ﴿

هـ- يوسف في السجن (٢٥- ٤٩)

بعد مع السرد الذي يتحول إلى النقول مباشر ﴿ ودخل معه السجن فدان قال لعهده في أرباب أعير خمر وفاء لأخو إلهي رأسي أحيل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه كنهه بتدريه إله مراك من الفصحين (٣٦) لال ﴿ سرد يوجز الأحداث والمرحى ينقل المشاهد الفاعلة التي تمثل الجواب نرثه في القصة سؤال اللذين يوسف تأويل حطيمهم وبهوة يوسف مهما إلى عبادة الله وحدهم وتاويل حطيمهم قم تأويل رأب الملك والتبشير بهام الموت.

٩- برزاة يوسف، والممكن له (٥٧-٥٦)

نبدأ الوحدة مع الصيغة الهميشية (تأويل مباشر) بطلب الملك ليوسف، وعتراف النسوة بعمته، واستخلاص اللثام له، والممكن له في الأرض، ونحلقم بصيغة الخطاب السروي (وتكذلك حكم يوسف في الأرض يتبوأ جُهد حيث يشاء نصيباً برحمتنا من شدة ولا لطيف أجر القُحستين (٥٦) ولأجر الأخيرة خيرٌ لنبي «أشوا» وكانوا، يلقون (٥٧)»

١٠ أقوم إخوانه عليه، واجتماعه بأخيه (٨٨-٨٧)

نبدأ الوحدة مع السروي تمهيداً لما يلي من أحداث (وجاء دعوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم به منكرون (٨٨) ولما جهّزهم بجهازهم قال (ومن لم تهتم صفة للفتول، المباشر على الوحدة، في مشهد حبة بعيشها مع أصحابها.

١١- تأويل الرويا (٨٦-١١١)

تجمن ههنا صيغة الخطاب السروي (نقول المباشر) بتخلله السروي، وتنتهي الوحدة بمسروض مباشر بصوت يوسف عليه السلام (ربّ قد انتهني من بئسك وعنتني من تأويل الأحاديث فاطر السموات

وَلَا تُرَى إِلَهُاتٌ وَلَا نَبِيٌّ فِي السَّمَاءِ وَالْآخِرَةِ تُؤْتِيهِمْ مَتَاعًا وَالْحَقِيقِيُّ بِالسَّالِحِينَ ﴿١٠١﴾

### الرؤية السرمية

لقد نعمة بالرؤية الذاتية، حيث يظهر الله عز وجل نفسه محمد ﷺ في القرآن يتضمن أحسن القصص التي لم يكن يحكم شيء منها من قبل أن يترك عليه ﴿مَنْ تَكُنْ عَلَيْكَ أَهْلِي الْقَوْمِ بِمَا أَوْحَيْتَ إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنُ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ مِنَ الْفَاطِلِينَ (٣)﴾ هذه الرؤية تتوزع بعد ثلاث في أثناء القصة فتأتي سورة ممد فيها ﴿وَلَوْحَيْنَا إِلَهُ أَنْتَهُنَّ بِمَا رَجَعْنَا هَذَا وَنَحْمُ لَا يَهْمُونَ (٩٥)﴾ ﴿وَكَذَلِكَ مَكَانُ يُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلَقَدْ عَلَّمَهُ بَيْنَ الْأَنْبِيَاءِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَتَكَرَّرَ أَكْثَرُ النَّاسِ لَا يَتَذَكَّرُونَ (٢٩)﴾ وَلَقَدْ نَزَّلَ آيَاتِنَا عَلَيْكَ وَحُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (٣٧)﴾ ﴿كَذَلِكَ لَقَصْرَ عِزِّكَ لَكُنُوزَ وَالْفَضْلَ إِلَهُ مِنْ بَيْنِ الْأَخْلَاصِ (٢٤)﴾ ﴿وَكَذَلِكَ مَكَانُ يُوسُفَ فِي الْأَرْضِ بِمَا رَجَعْنَا هَذَا وَنَحْمُ بِرَحْمَتِنَا مِنْ مَدَى وَلَا تَطْبَعُ أَعْيُنُ الْمُحْسِنِينَ (٥٦)﴾ ﴿كَذَلِكَ نَجْزِي يُوسُفَ مَا كُنَّا بِأَعْيُنِنَا فِي دِينِ الْمَلِكِ إِلَّا أَنْ يَهْدَى إِلَهُ نَرْجِعَ رَجْعَاتٍ مِنْ مَدَى وَمَوْقُ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ (٧٦)﴾ ﴿كَذَلِكَ جَاءَ أَنْبَاءُ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنْتَ بِمَنْبُتٍ إِلَّا أَخْبَرُوا أَمْرَهُمْ وَهُمْ

يَعْتَرُونَ (١١٩) ﴿ إِنْهَا كُلُّ الْأَحْداثِ الْفَاصِةِ فِي مَجْرى الْقَصَبِ، الَّتِي تَنْتَحِمْ لَهَا قَدْرَةُ لَاهُوتِهِ بِتَعْبُورِهِ كَيْفَ هَبَّتْ. كُلُّهَا تَعْرِضُ مِنْ خِلَالِ الرُّقِيَةِ الْعَاتِيَةِ، وَكُلُّهَا بِضَمِيرِ الْجَمْعِ الدَّالِّ عَلَى الْعِظَةِ

أَمَّا مِنْ أَوَّلِ السَّرْدِ مَعَ مَنظُورِ الْفَاخِلِيِّ، سَوْءٌ مِنْ خِلَالِ الرُّقِيَةِ الدَّائِيَةِ، أَوْ مَعَ الرُّقِيَةِ الْمَحَايِدَةِ الَّتِي تَعْرِضُ الْقَصَّةَ مِنْ مَنظُورِ شَخْصِيَّاتِ السَّرْدِ، أَلْهَمَ إِلَّا مِنْ بَعْضِ تَطْيِيفَاتِ سَرِيعةِ تَقَلُّلِ مُحْتَمَلِهِ بِمَوْقِعِ خَارِجِي كَمَا فِي قَوْلِهِ تَمَانِي ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلْمُتَذَلِّلِينَ (٧) ﴾ ﴿ وَجَاءُوا، أَنَّهُمْ عِشَاءٌ يَبْتَغُونَ (١٦) ﴾ ﴿ وَجَاءُوا مِنْ قَوْمِيهِ بِدَمٍ كَذِيبٍ ﴾ ﴿ وَشَرُّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُرْجَمٌ مُتَعَدِّدَةٌ وَكَانُوا بِهِ مِنَ الرَّاهِبِينَ (٢٠) ﴾ ﴿ وَدَوْدَةُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَجْمِهِ وَفَلَتِ الْأَنْوَابُ ﴾ ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنَّ رَأَى بِرَّهَانَ رَبِّهِ ﴾ ﴿ وَاسْتَلْبَقَتْ الْيَابِ وَقَدَّتْ قَلْبَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَتْهُ سَهْبًا نَدَى الْيَابِ ﴾ ﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُمْ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (٢٤) ﴾ لَمْ يَفِ لَهْمُ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوْا الْآيَاتِ بِسَجْفَتِهِ حَتَّى جِئُوا (٣٥) ﴿ فَلَمَّا لَمْ يَلْبِثُوا تَكَثَّرَ رَبُّهُ فَلَبِثَ فِي السَّمَاءِ بِضْعَ سَبْعِينَ (٤٢) ﴾ ﴿ وَلَاجِزُ الْآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ غَابُوا وَكَانُوا يَنْشُقُونَ (٥٧) ﴾ ﴿ وَجَاءَ الْحُوفُ يُونُسَ فَدَخَلُوا عَلَيْهِ فَعَرَفُوهُ وَهُمْ لَهُ مُتُكِرُونَ (٥٨) ﴾. وَكُلُّهَا تَعْمَلُ مَخْلُوعَةً هَامَةً بِسُنْدِ إِلَهِيَا السَّرْدِ، وَاهْمِيَّتُهَا تَرْجِعُ إِلَى طَبِيعَةِ مَنظُورِ الْخَارِجِي

فيها، حيث تقدم الأحداث من الخارج، فهنا الإحاطة بهيوانية كشجرة، من خلال التعليلات السريعة الموجرة

وكيف إن الرؤية المحايدة تنزل إلى الرؤية الذاتية، يعني أن صاحب الرؤية واحد، وتفسير الرؤية بن هو إلا إحدى تقنيات لاء السرد في النص القرآني، وبذلك ملاحظة اتصال الصونين في بعض العناصر أظهر ما أن كليهما يوجد في السرد كعناصر واحدة للتحويلات الكبرى في مجرى القصة وربما تدخلت الرؤية بحدث يصعب الفصل بينهما، وتظهر إحداهما من الأخرى (أ) وأحياناً إليه تشبكتهم بمرهم هنا وهم لا يحترقون (٦٥) وادعوا أنهم عباء يكون ٩ ﴿ وكذلك حكى يوسف في الأرض ولكنهم من تأويل لأخباره والله غالي على أمرو ولكن أكثر الناس لا يعلمون (٦٦) ولما بلغ أشده أثناه حكماً وعباً وكذلك يجري المحبين (٧٢) وراوية التي هو في بيتها من نفسه وغلبت الأنوار ﴿ ولقد هممت به وهم يوم نولاً من رأى قهراً كذا بك بصرف هذه السورة وأنحاء الله من عبيد المؤمنين (٧٤) واستبقت أقباب وألقت قبيصة من نهر وألقت منبعا لدى أقباب ﴿ وكذلك حكى يوسف في الأرض يشيوا بذهبي حيث يشاء لعبيد برحمتنا من مثلاً ولا تفرح جر المحبين (٥٦) ولأجر الأجرة خير لآلهم آمنوا وكانوا يتقون (٥٧) ﴿ هذا يلوحيتهم في وعاء أخيه ثم استخرجها من وراء أخيه كذلك حكى يوسف ما كان ليأخذ أخاه في

بهذه الملك إلا أن يشاء الله برفع درجات من يشاء وفضل كل شيء عنده  
(١٧٦) الشيء الوحيد الفاضل بينهم هو الظهور، من كل خارج فالرؤية  
محاربة، وإن كان داخليا، فنأمل موحود في السرد، فالرؤية ذاتية

ونستطيع الآن رؤية السردية للوحدات السردية التي تدور عندها  
قصة يوسف عليه السلام

١- الرؤيا (٤-٦): يتم تقديمها داخليا بأحداث شخصيات السرد  
يوسف الصبي وأبيه (وليها يتم التركيز) لا على رؤيا نفسه، التي  
يحكيها يوسف في إيجاز شديد لأبيه، بل على إخوة يوسف وموقفهم  
تجاهه، فمن وجهة نظر الأب ترى جانب الكراهية من إخوة يوسف لأي  
خير يأتيه، وليس ذلك عن أصالة فيهم حب الأب لابنائه بل لأن الشيطان  
هو الإنسان الأول، أن يترك سجيلا ليهتف بالمودة والحب من إخوته له إلا  
بلطفه، فخرج بذلك القصد من أن يكون كشفاً لظنوس إخوة يوسف، لأن  
يكون كشفاً لطيف النفس البشرية بعامة أمام غواية الشيطان. وبعد ذلك  
يتم التركيز على دلالة الرؤيا، وهي ثم على نعمة الله على يوسف، وعلى  
أبيه من قبل إبراهيم وإسحاق

٢- صمد الإخوة (٧-١٨): في هذه الوحدة الواحدة بالرواية  
المحاربة. نجد المرض فيها يأتي أساس بصوت الإخوة أنفسهم، يذكرون

يعقل الشيطان، ويتحدثون بلسانه ﴿ اَلْقَاوْا يُوْسُفَ اَوْ اَطْرَحُوْهُ اَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُوْنُوْا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِيْنَ ﴾ (٢٩) يتوسلون إلى الخبير غير يؤكد بالكر يؤكد وفي هذه الوحدة نجد كذلك لقي الأب عن ابنه عمروص بصوت الأب نفسه ﴿ قَالَ إِنِّيْ نَبِإُكُمْ لَأَنْ تُعْلِمُوْا أَنِّيْ كُنتُمْ ثَمَنًا وَآخِافٌ لِّىْ يَأْكُلَ الثَّغْبَاءُ لَئِنْ كُنْتُمْ هَآؤُنَا بِمَبْرُؤٍ ﴾ (٣٠) ونجد رحمة الله بيوسف ؛ حيث لم يتركه يتكسى وحشة الجب بل أوحى إليه ما حفظ عنه تلك الوحدة ، وكان من من خلال الرؤية الذاتية ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنْبِتْنَهُمْ بِأَقْرَبَ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُوْنَ ﴾ (٣١) فكان كل صوت في هذه الوحدة قد تكلم بعرض فعله بنفسه، في حيانية مربيته

٣- يوسف عند عزيز مصر ( ١٩ - ٢٢ ) تبدأ الوحدة مع الرؤية المعجزة، وبداية التمكن بيوسف في الأرض حيث علم عليه سيطرة وباصوه لصري زاهدين فيه، ونختمها مع الرؤية الذاتية تأكيداً بذلك التمكن ﴿ وَلَئِذَا مَكَأُ يُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلَقَدْ عَلِمْنَا مِنْ تَلْوِيْهِ الْأَعْيُنِ وَأَلَّا هَآؤُنَا عَلَىٰ أَشْرٍ وَكَانَ أَكْثَرُ النَّاسِ لَا يَمْسُوْنَ (٢١) وَهُوَ بِحِجِّ الْأَعْيُنِ حَكِيْمٌ وَعَلِمْنَا أَنَّكَ بِمَنْحَرٍ مَّجْرِيٍّ الْفَاطِمِيْنَ ﴾ (٢٢) ﴿

٤- محنة سوارية ( ٣٣ - ٣٤ ) تبدأ الوحدة الرابعة مع الرؤية المعجزة وعرض محولات علاقة بين يوسف وامراة العزيز من منظور خارجي، ينتقل إلى الداخل مع صوت الشخصيات، لكنه يتحول مرة أخرى

إلى الرصد الخارجي للأحداث كما جرى دون تدخل ﴿ورؤيته النبي موسى  
بينهما من اسمه وخلق الأبواب وقال جيب لت قال معاد الله أنه نبي أحسن  
متواي إله لا يفتح القلقون﴾ (٣٣) وقد صفت به وهم بها لولا أن رأى برهان  
ربه ﴿فكأن الرؤية تتحول إلى السائلة التي لا تكتفي بالوصف بل بالوجود  
الفاعل في الأحداث﴾ كذلك تنصرف عن السوء والحق وإنه من جيلها  
المختلفين (٣٤) وبذلك يتم عرش وقمة الرائدة من الداعر ومن الخارج  
إلهاء بها لا يدع مجالاً للشك في لقاء يوسف وبرائه وقدرة الجهد الذي  
بذله في سبيل المحافظة على عيادته مع كل ما لاقى من غرق وسهبة ويرى  
كذلك ضعف الزوج آدم سطوة زوجته وجبروتها ويرى ما هي الأخرى ولا  
قائد لها غير أهولتها وشهواتها. كل هذه الصور يتم التركيز عليها من  
الداخل حين تتكفل شخصيات السرد بالحكي، ومن الخارج من خلال الرؤية  
المحايمة.

٥. يوسف في السجن (٣٥-٤٩) نجد الحكي مع الرؤية  
المحايمة ويظهر المرحس داخلها بصورت الشخصيات على طول الوحدة،  
والتركيز هنا على علم يوسف الذي أتاه ربه - تارة الأحاديث - ومن خلال  
يوسف، يجري التركيز على وحدانية الله، التي حدث صاحبها مجبة طويلاً  
منها، حيث كان يحدد تكوين رؤياها

٦- برأى يوسف والتفكير به (٥٠-٥٧) نجد، الوحدة مع الرؤية المحاييد ونقل أصوات الشخصيات طلب تلك ليوسف، وسؤاله التسوية واعتراف امرأة العزيز. ومن ثم تأكيد للفرد على طيبه يوسف يستخلصه نفسه ويحمله كما راد يوسف نفسه على خزائن الأرض. وهذا تباين الرؤية لذاته مؤكدة على تمام التفكير ليوسف في الأرض ﴿ وكذلك مكنا يوسف في الأرض مثبوتا وثباتا حيث يذاع بصيغ برحمتك من قنائه ولا يضيع أجر المخلصين (٥٦) ولا جز الأخيرة غير يلبين فامشوا وقموا يمشون (٥٧) ﴾

٧- قدوم الإخوة (٥٨-٨٣) تترك الوحدة مع الرؤية المحايدة، وقدوم الإخوة وتعرف يوسف عنهم وهم به منكرون، وتظهر أصوات الشخصيات تشارت في تحكي طلب يوسف لأخيه وصراوة الإخوة أنهم منه ومن ثم اجتماعه بأخيه، واستبقائه له عنده.

٨- تاريخ الرعب (٨٤-١٠١) عنوانا للرؤية المحايدة - في الوحدة السابقة، تأتي هذه المحنة كطامة التي ينعرف فيها الإخوة على أخيه ويعترفون بخطئهم، وتجمع الأسرة كلها الأحد عشر كوكبا، والشمس والقمر يخفون له ساجدين تاريخا للرؤية التي جعلها الله حلا ومن ثم نخفتم كما بدأت، بالرؤية الداتية ﴿ ذلك من ألبه الغيب موجه إليك وما كنحت لديهم أن يجمعوا أمهم وقم يفكرؤن (١٠٢) ﴾

## الهوامش

Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, éd. Du Seuil, coll. Essais, 1966, p. 2.

<sup>1</sup> Ibid. P. 4

<sup>2</sup> Ibid. P. 4

<sup>3</sup> Zeynep Todorov, *Les enseignements du récit littéraire*, *Comparatisme* n°8, éd. du Seuil, coll. Poésie, 1982, p. 127

<sup>4</sup> Ibid. P. 118-119

نظر روجيه لايف، نحو علم للآداب، اتجايزات النقد الأدبي، ترجمة محمد خير الهادي، مجلة

العرب والفكر العالمي، العدد السابع، بيروت 1981

Gérard Genette, *Figures II*, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 72-73

<sup>5</sup> Ibid. P. 74

<sup>6</sup> Ibid. P.

<sup>7</sup> Ibid. P. 80-90

<sup>8</sup> ياترج محمد بورتري ترجمة *Amelqes* بالتمثيل و *Prospect* بالنبأ، كائيد، فيما يكون

بلايان مصطلحي جنس Genette من جديد بعد الملائكة القديمة، النظر، محمد بورتري، النشر قديمي

والنشر قديمي، نشر اليونسكو، 1991، ص 88 وما بعدها

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Figures II*, p. 90

<sup>10</sup> Ibid. P. 96

<sup>11</sup> Ibid. P. 90-91

<sup>12</sup> Ibid. P. 109

<sup>13</sup> Ibid. P. 1

<sup>14</sup> Ibid. P. 1

<sup>15</sup> Ibid. P. 22

<sup>16</sup> Ibid. P. 129

<sup>17</sup> Ibid. P. 130

<sup>18</sup> Ibid. P. 145

<sup>19</sup> Ibid. P. 145

<sup>24</sup> Yvan Breiler, Introduction à l'analyse du roman, Paris, Denoël, 1961, P. 61 & (Gérard Genette - Jean Millo Stehouer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Du Seuil, coll.Poésie, 1975, P. 229

<sup>25</sup> جيمس موراك، مقدمة الرواية، ترجمة محمد السخار، جزاء، دار الرشيد للنشر، ط ١٩٨٩، ص ٢٨

<sup>26</sup> الاختلاط بين النوعين، نظرية لتلويح الفكر، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١٩٩٢، ص ١٨٨ ونظر أيضا جان بول تود، تأليفه، تصنيفات الجسد، ترجمته فليم الكلب، مجلة الحرف، سوريا السنة ٢٠، العدد ٢٢٢، مايو ١٩٩٦، ص ١٠

لأن الفصل الأدبي، كما يقول تود، يعبرنا من اللغة وقتما من جعل تنتمي إلى سجلات مختلفة مع سجلات الكلام، يوصل هذه السجلات بملئ لود فوسا على التالى، في يقوم بهذا حيث ينبغي من تود بحدوده الزائلة المتأخرة التي تتوفر للكاتب، ينبغي أن يعرف طوائف الكلام، بين التسمية في العمل الأدبي، لذلك ضروري ليرى الخطب الأدبي بقدر

Tymon Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme ? tome 2, Pochique, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poésie, 1968, P. 39-40

مركز الإلهام الحضاري (سوريا) ج ١٩٩٦، ص ٨

<sup>27</sup> Tymon Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme, P.51

<sup>28</sup> Tymon Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communication coll, éd. Du Seuil, coll. Poésie, 1961, P. 30

« Nous donne ses différentes formes du verbe amplifié pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et puis exprimer » les différents points de vue de (que) on considère l'existence de l'oeuvre »

<sup>29</sup> Gérard Genette, Figures III, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poésie, 1971, P. 83

<sup>30</sup> Ibid. P. 324

<sup>31</sup> Ibid. P. 191-193

<sup>32</sup> Ibid. P. 194 & Vincent Jouve, Le poétique du roman, Paris, Seuil, 1994, P. 26-31

<sup>33</sup> « تأويلات النص، المميز لقصص من ١٩٩٠ ١٩٦٢ وهي تلك التي طالت بمرور الكلام من تأويله، وليس لها نصها، يتسلسل من الممكن على نحو يربط إلى الممكن على نحو مركب هذه الحالات (الصح) هي على التوالي، الشخص المتكلم، القاطن المتكلم، الكائن صرنا، الصيغة الجندرية، كمنوع، فهو

الخطاب القوي البكر. هناك أيضا إلى سرجة ما الخطاب غير المباشر الخمر ؟ الخطاب الممتزج  
الخطاب المتكامل الخمر

<sup>٢٥</sup> انظر محمد طهاني هلال، القلم الذي الصيغ وأثر نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٧ ص ٥٠

<sup>٢٦</sup> انظر روجر هينكل، قراءة الرواية، ترجمة صلاح زرق، القاهرة، ١٩٩٥ ص ٢١٢

<sup>٢٧</sup> - التكاليف الروس، طريقة التبع الشكلي، ص ٧.

<sup>٢٨</sup> Jean Pouillon, *Le roman romain*, Paris, Ed. Le Livre, 1943, p. 66-67

<sup>٢٩</sup> Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, Communications n° 5, Ed. Du Seuil coll. Poésie, 1981, p. 47

<sup>٣٠</sup> وهذا كان امتدادا على قلوب 1915، حيث تمتد القصة لتتويجها بـ *bande* بأنه اسم يسلط  
الشكل المتكامل للكتابة، والتكميل من وجهة النظر الكيفية، هو الذي أدى إلى ما ذهب إليه إلى أن  
تعريف الحقيقة فيه. كما نرى، وهو الشكل الفعلي، ووجهات النظر، تحدثت من نظريته ما كان  
يتميز في سمته وشمه

<sup>٣١</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Ed. Du Seuil coll. Poétique, 1972, p. 203

<sup>٣٢</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>٣٣</sup> - من خطتي يوم بعد خطتي *Michele Bal* في مقالها، *Narration et focalisation* التي في  
شعر النسخ والمطبعين من مجلة *Poétique* 1974 و 1975، الذي نشر فيه في 1974  
المعجم، وهذا آخر مطبوع *de la focalisation* ترجمة بـ *Pierre Vivet* نشر بالجمعية نفسها  
تصليها على مقال *Michele Bal* السابق، وهذا مقال ما طبعه قبل من، هو ميتة لتتويج في كتيبي الدخيل  
القسمي، ترجمه حسن أسامة 1998 في *Vincent Jasso* في مقالها

*La poétique du roman*, Paris, Seuil, 1999

<sup>٣٤</sup> راجع كتابها *ملحة القلم* ككتبي في القرآن الكريم، دار المحكم، ص ٢٠٣

<sup>٣٥</sup> v. Propp, *Morphologie du conte*, Traduction française, Ed. Du Seuil, coll. Poésie, 1970, p. ١١

<sup>٣٦</sup> *Ibid.* p: 20

## النقد الأدبي

### من حدود النص إلى فضاء الثقافة

#### من خارج النص إلى داخله

بدأ القرن العشرون بثورة نقدية تدعو إلى التحول الجذري في القراءة من خارج النص إلى داخله، من التاريخي والاجتماعي والعنسي إلى النصي والفنسي والشكلي. كان هذا مع الشكلين الروس، والنقاد الجدد، واستمر التحول ذاته مع الأسلوبيين وتكثيف الاهتمام بالنص، ثم مع البنيويين وإلغاء صاحب النص. ثم ما بعد البنيوية والتفكيكية. ومع نهاية القرن بدأت ردة نقدية مضادة، تبلّلت في المعركة مع الخروج من أسر الشكلية، وتحولاتها المختلفة، التي امتدت على طول القرن، وحصرت المظهر النقدي في حدود النص، في حدود أسبيرة النص. لم يبق حدود ما يجعل من نص ما نصاً

أدبي، باسترجاع جاكوبسون. وقد سجلت عظمى هذه الردة في مشروع النقد الثقافي، الذي ظهر متجاوزاً الهنوية وما يصفه ومستبعداً بمناهج مختلفة، وتطبيقات متعددة، ومفاهيم كثيرة. هذه الأركسية، والبنكية، والتأويل، والتلقي، والتفكيك، والنحوية، والسميوطيقا، والتحليل النصي. فهو ليس محترماً بطرؤ جديد يقترعاً هو إحياء لكاتب قديم، هو "النقد الاجتماعي"<sup>١٠</sup> الذي كانت أفكاره هي الزمان الذي اعتنى عليه النقد الثقافي. حيث العمل الأدبي ظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة. هذا الكاتب الذي نحتاج إلى تفجيره الآن. فها يقال، أبحث العيوبية في الدراسات الإنسانية للأدب<sup>١١</sup>، تلك الدراسة التي أصابها بخصول والتكامل من طول مكوثها بين جدران النص الأدبي منقبة عن أصيولته. . . والحال هذه: جاء النقد الثقافي لود بن الوليد. النقد يهدف إلى توسيع دائرة القوة الأدبية تقدم اهتمامات أخرى متعددة تتعلق بالضم، ولم تكن تحفل بها القراء البنكية التي كانت تعزى الشخص عن مساهمته، فكان، كما يقول بولس، أن "دعا النقاد الهساريون بعماد مترايدة ودون الرغبة في الانقصاص من حادد لقراءة الدقة المهمة التي رسخها الشككيون السابقون أو رفضها إلى أساطير اجتماعية تاريخية وفلسفية وبغائية من التحسين النقدي"<sup>١٢</sup> وتكثت هذه الردة من مطلق حسيبان النص علامة ثقافية قول أن يكون قيمة جمالية والعلامة لا تتحقق دلالتها إلا في سياقها.

ومواء كان أصحاب " النقد الثقافي " يسنوون أفكارهم بتعبي  
شبهويوت، أو يتمون ما بعد البنيوية الفرنسية، ففي تلك الحالات يفسر  
مشروع لدراسات الثقافية الأدب والسف بالتماع كيهو " يتعدى ما ياد القرون  
من انحصار في فضاء النص الأدبي.

وقد استهدف محررو مجلة " النقد الثقافي " المؤسسة عام ١٩٨٨ في  
جامعة مينيسوتا، أن تحلل مجلتهم الأرضية العريضة لتفسير الثقافي والتي  
تحدد حاليا بالثقافة الدراسات الأنثوية والفلسفية والأنثروبولوجية  
والاجتماعية والجمالية

كلها كانت إرصاصات النقد الثقافي الاصطلاحي، الذي كلر بحديث  
عنه مؤكروا، والذي يحمر اسمه للوهلة الأولى معارقه تبرك بين وعد خُطب  
وتعذيب كاسد، فهو بعد بتقديم معرفة ثقافية جاهزة وسهلة إلى القاري، فهو  
المنحصر، ويشير بتقصد هذه معرفة أسمى بهنطوي عنيها النص النقدي  
الشارح. وفي الوقت نفسه هناك تمهيد من الاجترار على النص معجوبة  
البحر إلى من غير التحية للثقافة التي لها وحدها الحق في فتح مدانيته،  
وفي تقديمه بلقراء

## الثقافة.. النقص

بن وقرع السند الثقافي في إطار الظروف، المتكيفة، واستشاكل مفهومه، وكثرة الخلاف حولها، سواء أكانت أو رفضا. كل ذلك يعرض شيوعا أكثر مما هو عليه في التعرف إليه، بحيث أن تحديد علم فيه بدقة شعبية، ينص إلى حد واضح يدل عليه، وليس نظرية الأور، مما لا يحتاج إلى كلام كثير، وإن كان يستقر إلى تحديد جديد في هذه العلاقة الجديدة التي لا تحل معها مع الثقافي، ونبدأ بالطرف الثاني الثقافي.

### الثقافة

الثقافة: إذا لم نأل عنها فإننا نعرفها جيدا، وإذا سلطنا عليها فإننا نأخذك لا تعرف شيئا؟ هكذا يتم تعريف القديس أوغسطين، كما ورد في اعتقاداته حين كان يعبر عن حيرته تجاه الزمن وحده. والثقافة بحق من المفاهيم المربكة التي يصعب الإحاطة بها وتحديدتها على وجه الدقة، لأنها تخضع في تحديد مفهومها إلى معانيات عديدة وجديدة تؤدي بالضرورة إلى الاختلاف؛ ولقد حاول الثنائي من علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين إحصاء التعريفات المتداولة بكلمة (ثقافة) لوصف بعض الإحصاء إلى أكثر من مائة وخمسين تعريفاً وكان هذا في عام ١٩٥٦، ولعل هذا الرقم قد تصاعد منذ مرّت منذ ذلك الحين نظراً لاتساع مجالات استخدام مفهوم وثقافتها.

## الجمالية في العربية

يوجد بين سلام الجمحي، الأمر ويلحظه في قوله " وللشعر صيانة وثقافة يرقى، أهل العلم كماثر بمصانف العلم والمصناعات منها ما تلقفه الصين. ومنها ما تلقفه الألب، ومنها ما تلقفه اليد، ومنها ما تلقفه الفنان."\*

فماذا الشعر عند ابن سلام شعر يمدح بمثلية خاصة. وتكون من شخص يمثل ثقافات عدة؛ أي يلتفت إلى ما تقدمه بعضها يختم بالنظر " ما تلقفه العين مثل الجماليات النابيه؛ جمال ينسج والعين الحديرة التي جرى إبداعها بعدد خام تجد هذا الجمال، وتري أنها فيه أكثر من غيرها

ومنها ما يختص بالنعم " ما تلقفه الأذن " مثل جماليات التوسيع والتناغم والانسياب والتسجيد... والأذن الثقة التي بعدد إبداع خام تجد هذا الجمال، وتري رأيها فيه أكثر من غيرها

ومنها ما يختص بالمر فيه العويدة، ويمهر فيه أهل اللبسة، أو بالمعرفة الأدبية، ويمهر فيه أهل الألب من الشعراء والكتاب والخمباء نون غيرهم.

وإنّ، فهذه ثقافات متعددة، أي وجعادات ( من الثقافة أي الإثراء أو الظفر بالشئ، ومنه قوله تعالى ( والفتووم حيث تظفرونهم )<sup>١</sup> ) أو إمدادات ( من التعذيب والتأديب والتعصيم ) لا بد أن يتعصم بها الإنسان عند الحرب سواء عند ابن سلام أم عند غيره، ولا يقتصر أمرها على الصين والاندلس والبلدان المحمية بل تمتد إلى عمارات الحضارة، الفارسية، والجغرافية، والألمانية، والسورية. كل المصالح المتاحة، من حيث ين الشاعر إنسان ينتمي إلى مجتمع تعطل فيه تلك المصالح وجهه الحضاري.

وحيث الأمر كذلك فإنّ نماذج نقدي، ساقط هذه صفاته، لا شك سيكون قلداً خمولها، ربما يستلجح القول إنه كان قلداً ثقافياً- وقد كان ثم عبارة وثيقة تربط الإثراء والثقافة حتى ليكاد أمر الثقافة يقتصر على الأدب، حتى صرح بذلك ابن خلدون في مقدمته فكان أمر النقد الأدبي عتدهم لم يكن محصور في البحث عن أهمية العمل، بل كان يقتصر هنا والبحث الجمالي النوعي بمدى تماجه إلى أمور أخرى تاريخية وفلسفية واقتصادية وعلمية. كل أمور الثقافة السائدة، بما يندسب وطبيعة العصر، فالنقد القديم كان متفتحاً على كل الثقافات التي يمكن أن يفتح عليها نفس.

وربما هوة سريعة في تلك المواقف النقدية التي معتمد عليها في نهج الخصائص العامة للنقد الأدبي في ماركيز الأول عند العرب، من مثل

حكم النابغة على الضحوة في سوق مكشاك أو قصبة ام جندب بين امرى القيس وعلقمة بن عتبة اللؤلؤ او غير ذلك هذه صورة اخرى تريب كيف كان الفلك الأدبي عند العرب القدماء فقد شعوريا لا يجعل كل احتجابه غلة بادية الزمن وإنما كان يتمها إلى موافق أخرى فالنابغة في ثلثه توجيه الأدبي يفتك حسنا إلى ثقافته الفخر فقد نمرود السبي تقوى إلى الضمير يكون بالآباء وليس بالآباء. وم جندب تدعى الحكم على الصورة الفنية في شكلها اللغوي إلى الحكم على طبيعة الفرس الوصوفية وتحكم بقوى علقمة لا شيء إلا لجانبه فرسه على الرغم من ثراء الصورة عند امرئيه اللبيب وحركتها الرائعة

وما زلت مدور في إطار تحديد نفس الثقافة في العربية فلي استقصى في أمثال العرب، يقول أبو القاسم نوح خنقري (٤٩٧-٥٣٨) ألقف من السدور أي أسرع بحد من قلوبهم رجل تلقف تلقف إذا كان سريع الأخذ لفرده في الجواب ٤٩٦

وي لدهش يلقون أبو الفرج الجوزي (٤٠٠-٥٩٧هـ) " تلقف نفسك بالأدب قيل صحيحه اللؤلؤ فإن ميانة الأخلاق مراقبي دعالي " ٥٧٠/٦

وفي النهاية في غريب الأثر، يلقون بهي جوري (٥٤٤-٦٠٦هـ) " هو غلام ليل تلقف أي ذو همة ونكهة ورجل ثقف وثقفاً وثقفاً

وإيراد أنه ثابت المعرفة بما يُحتاج إليه. وفي حديث أم حكيم بنت عبد  
المطلب: إني حصن لي أكلّم، وثقافت لما أعلم. وفي حديث عائشة رضي  
الله عنهما: وألام أومّه بثقافته الثقافة ما تقوم به الرّاحة، تريد أنه  
سوى طرح السمين. \* ٢١٩/٢١٩

\* كتاب ثقافت لمن أي فهم حسن الثمن لا يسمه " ٢١٩/٢١٩

وفي صخر الصحاح: \* ثقّف الرّجل. ر صار حادّاً خفيماً فهو  
ثقّف. ومنه الثقافة. والثقافت ما تسوى به الرّيح وتثقيباً تسويتها \*

وفي القاموس المحيط: \* ثقّف، ككرم وفتح، ثقّف وثقفاً وثقافة. صر  
حادّاً خفيماً فطناً فهو ثقّف كجبر وكثعب. وثنل ثقّف كأمير وسكّين  
حامض جد، وثقفة كسمعه صادف، أو أخيه، أو ظفر به، أو امرئ. ولعمرة  
ثقافت كسحاب فطنة وكتاب الخعام والجلاد وما تسوى به الرّيح. هو  
ثقّف بالفتح ومن أشكال الرّيح. وانتقلته أي قيس لي وثقّفه تثقيباً. سواء  
وثقفة فلفته كمصدر خالیه فلفه في الحلق " ٢١٩/٢١٩

فانسى يدور حول الحق والفضيلة، والخبرة والتمرّقه يختصها أدرا،  
فوتحول بها إلى شخص مثقف، أي مؤدب ومهذب وعالم. إن الترجمة  
المعجمة، كما يقول استاذ الدكتور محمد عبد القادر " تعتمد الفظة وفيه  
الفهم، ولا بد أن يكون المثقف ضابطاً لمحتوياته، ولائها بها، وهذه

المحتويات هي جملة المعارف من ناحية - وجملة الاختراجات من ناحية أخرى -

وربما في تعريف الثقافة لا يصح ان يكتفى بالحاسب العمومي فقط وإنما لابد أن تأخذ في الاعتبار رؤية الأنثروبولوجيين أصحاب الحقل الذي تمثل الثقافة فيه جانب مهم ومغني الثقافة في الكتابات الأنثروبولوجية أكثر اتساعاً بحيث يكاد يشمل كل إنجازات العقل البشري من وكل ما يصدر عن الإنسان من قول أو فعل أو فكر، وكذلك كل ما يكتسبه الإنسان من عادات وتقاليد وساليب للسلوك وقهم تسود في المجتمع الذي يعيش فيه وذلك يفتقر الدكتور أحمد أبو زيد تعريف السهر، بؤرون، بهرست، سابلور ويضعه أفضل تعريف تظهر ليماطقه ونكشاته من مدى اتساع المفهوم والمجالات التي يغطيها " الثقافة - أو الحضارة - بمعناها الإنسوجرافي الواسع - هي تلك الكل مركب الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات، والقيم والأخلاق والتقاليد والعرف وكل للقدرات والعبادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو منو في مجتمع

فالثقافة على ذلك كل مركب من عدد من المكونات التي قد تختلف في طبيعتها ولكنها تندرج مما في وحدة عضوية متماسكة ومتكاملة؛ فيها المكونات العنصرية مثل المعرفة، والمعتقدات، والمكونات التكوينية التي تتمثل في الأخلاق وما يتعلق بالسلوك، والمنهجيات كالعادات والتقاليد - كل

«الكومات ثقافتين وتكسنان وتقدم وظائف تلك الكتل التركيب، الذي هو الثقافة»

الثقافة هي صفة النشاط البشري في مجتمع ما، أما عناصرها ومكوناتها فتكاد امور يكتسبها الإنسان بالتعليم ومن خلال عمليه التنشئة الاجتماعية من المجتمع الذي يعيش فيه ولا يدخل فيها ما هو غريزي أو فطري أو موروث بيولوجي»

ومع ما يرى من اتساع لعنى لامرؤوبولوجي فإنه يدور في محيط المعنى اللغوي الذي مر سابقا ونكته لا يتوقف عند الجانب العقلي بل يتجاوز إلى الجوانب المادية، فهناك، كما يرى الأثروبولوجيون، جانبان من الثقافة: جانب مادي، ويمثل في كل ما يصنعه نداء في حياته العامة وما ينتج من أشياء ثقافية ملموسة وما يحصل عليه من طريق استخدام الفنون التكنولوجية. وهناك الثقافة اللامادية التي تنعصر في المظاهر السلوكية من عادات وتقاليد وما يكمن وراءها من مثل وتلم وأفكار ومعتقدات وطقوس وشعائر وأساطير»

ولم يعد للثقافة من العقلي إلى مادي يعود إلى طبيعة الدراسة الأثروبولوجية التي لا ترى تارفا بين الثقافة والحضرة. بيتب لا تقبل البدة هنا التوحيد، فثم فرق كبير بين الثقافي والحضاري، فالحضرة، كمن

مادي لتجني فيه بظاهر الرمي العلمي والأدبي والاجتماعي" ، بينما الاتفاقه  
كبين معزوي يكثر، فريد موي، مثل الحضارة"

## النقد

هذا من التقليدي وأما الكلمة الأخرى من مصطلح نقد، فسوف  
نقصد- من خلال معانيها لكلمة - التقليدي - هذه المرة، دون كلمة "الأدبي"  
"التي تتحدث على وجودها من قبل في دراسة، حيث تؤكد منذ البداية على  
مخالفة مخالفة النقد الأدبي للنقد التقليدي، وبحقيقة أنه بدون وفي ديمقراطية  
لتوفيق بين الاثنين ولكن كما نرى فقد صار تحقيق هذه الغاية أمراً  
مستبعداً، كأنهما مختلفان حتى من خلاف النظر إلى الاسم نفسه ولكن أي  
بحث لا تحل من خصائص

نقد هو فن الحكم على الأعمال الأدبية والفنية، وهو يعني  
لتمييز الجيد من الرديء في العمل الأدبي أو الفني

فالنقد الأدبي هو بحث في مجموعة الشروط والخصائص الجمالية  
التي تحكم عملية الإبداع الأدبي

والنقد الفني هو بحث في مجموعة الشروط والخصائص الجمالية الفني  
تحكم عملية الإبداع الفني.

فماذا من النقد الثقافي بأي شروط وبأي خصائص ينبغي؟

بموجب ما قلنا في تعريف النقالة، سواء التعميم اللغوي أم التحريف الأنثروبولوجي، فالغرض أن يكون لهذا الثقافي هو البحث في مجموعته الشروط والخصائص التي تحكم عملية الإبداع الثقافي، فكل ما يندرج تحت هذا المسمى.

فإذا كان النقد الأدبي بمجموع الخصائص التي تجعل من عمل

ما عملاً أدبياً

فهو يستطيع القبول قهراً على ذلك، إن النقد الثقافي يتحقق بمجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملاً ثقافياً؟ أي عملاً مؤثراً، ومؤسساً في بيئة حضارية معينة؟<sup>٢٢</sup> الظاهر أن الأمر قد سار على هذا النحو

ولكن هذا سوف يأخذنا إلى تساؤل آخر حتمي عن العلاقة بين الأدب والنقد الثقافي، هل هي علاقة مع لائبية، لطيفة تخرجنا نحن بأرسي الأدب من لعبة النقد، ومن ثم يصبح من حق الجميع أن يدخل ما دام يمتلك شيئاً من المعرفة التي قد تمثل وكلاً في النقالة أو حتى هامشاً فيها، بغض النظر عن شروط النقد الأدبي التي ترسخت من قديم. هذا رأي ابن سلام الجهمي، مثلاً أنه ليس لأي رأي أن يحكم على شعر، وإن يقوم بعملية

التيقية للشعر لأصغر من المنحوس؛ حيث لذلك رجال يستطيعون هذا المجهود، ويثيرون على ذلك الحكم؛ يقول ابن سلام في كتابه

قال قائل بطلاب: إني سمعت ابن الجوزي في استحيته، لما أهابني ما كنت أدت فيه وأصحابي. قال: إن أخطأ أنت مرهما في استحيته، فقال لك صراخه إنه يريد، فهل يملك استحيته إياه<sup>٨٠</sup>

فإن كل الأمر كذلك، ونحن علينا أن نسمع لقول الصراف في مرأهم، فعليه بالقياس أن نسمع بكلام أهل العلم بالشعر فيما يخص الشعر وليس في قواعد ثابتة، يتبعها الناقد في أي مسعة من تلك مساهمة، فالحكم يتدخل فيه النوق تدخلا كبيراً، مما يفسح المجال التوسع نوعاً، إن لم يفسح هذا النوع نفسه لقواعد صارمة تحببه من الغلال، وابن سلام قطع إلى ذلك حيث يقول

“ ويقال للرجل والبراقة في القراءة والسماع إنه لندي الحلق، طن الصوت طوي النفس، محبوب للحن، ويوصف الآخر بهذه الصلة، ويوصف بون بعيد؛ يعرف ذلك المصنف عند المايته، والامتداع له بلا سعة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة الدراسة للتعنى من العلم به فكذلك الشعر يحمله أهل العلم به<sup>٨١</sup>

وعلى ذلك فأنني مع الحق في الحكم على الشعر وعلى الشعراء  
وإنما هم طبقة من القراء متميزة بسعة الاطلاع وعمق المعرفة  
ولعدم بعداعن الشعر وأسراره، بالإضافة إلى ثقافة، تتمثل في طبع قوي،  
وفرة في اللاحقة، وبكثافة نقد، وخيال بديد . إلى آخر تلك الصفات كن  
ذلك من فئة الناقد الذي يجيد الحكم على الإبداع البشري بماده سواء كان  
الها أم غيره

وبذلك فليس الأمر، فيما يتعلق بالنصوص الأدبية، أمر ثقافة عامة  
ولكن إنه صبح القول، هو أمر ثقافة جديدة التخصص، وإن ربيت ثقافة عامة  
فالأمر أكثر كمالاً، والنتيجة لا شك أكثر جدوى.

لقد انتقلت إذن خطوةً في التماس مع النقد التتالي، فهي أحللتنا بذلك  
محل النقد الأدبي<sup>٣</sup>

## النقد الثقافي

إن النقد الأدبي يختص بالبحث في جماليات النصوص الأدبية<sup>٤</sup>  
نفسها، أو الشعرية هي بحث في عناصر الجمال، بحث في مجموعة  
الشروط التي تفتح نغم ما باب شعرية الأدب وأصابعه وجفاته

والنقد الثقافي بهذا الفهم التخصصي، الذي يعتنق بالثقافي، ويجمع بين الأدبي والتاريخي في حدود مساحة هي عكس ما كان الأمر في النقد القديم. يقول، لهذا يرى، تشبهنا لهذا التمييز في البحث عن جماليات الأدب في عصر ما حيث يصير البحث عن كل ما يتمركز بمركب من مركبات النقد على قدرتها الكافية، وعن دور هذا مركب في بعينه الثقافية، دون إلهامها بالبعيد الأدبي— هو محور اهتمام النقد الثقافي

فلن نحتاج إذن إلى أبعاد أدبية كبرى، بمعنى أصحابها الصغار في بنائها وفقاً بشروط جمالية يفرضها نسو ما شعري أو حكائي ٢١. ثم الحكم أصبح يدور حول مفهوم العمل فصبغ والحديث كله عن ثقافة النص من المعاني والظواهر في الطريق. أما هذا الذي كان متساو التميز من قبل فلم يعد ذلك مهم

هذا، أو تأخذ الأمر على محمل آخر، وقد كان ثم نقد هذه مقوماته، فليس محال اختلافه بعيد عن النصوص الأدبية

ويكن أصحاب النقد الثقافي برغم من هذه القيمة ويرون لهم نصيباً والو من تلك النصوص الرائجة: يقول آرسر أيزن برجر Arthur Ass Berger في كتابه براند (النقد الثقافي: تمهيد مهدي في مفاهيم الرئيسية) "إن النقد الثقافي نشاط وليس سجلاً معرفياً خاصاً بدائناً بهنئس من نظام

ثقافة يميلون المفاهيم والنظريات المتخصصة في هذا الكتاب. على الفنون المراقبة والثقافة الشعبية. "هكذا، على حد سواء" نحن هذا يسمح حرية أكبر في مجال لقراءة، ومنه يساعد في الكشف عن الأنظمة الثقافية وأنماط الهيمنة للخرقة في النصوص سواء منها براقية أو الشعبية

ولمفاهيم والنظريات المتخصصة في الكتاب تتعمق في جميع المفاهيم والنظريات التقنية التي نحن بها القرب المسطور. كل لمفاهيم والنظريات والاتجاهات بل ومن قبل القرن العشرين بالمحاكاة، والنسج، والتأويل، والتلقي، والتقنيكية، وما بعد البنيوية، والنقد النسوي، والسينما والحوارية، والماركسية، والسيميوطيقا والتحليل النفسي، ونظرية الاجتماعية. .. وليس ضروريا أن نطبق كل هذه المفاهيم في نقد النص، ولكن النصوص الثقافي مع النص سوف يفرض التحرش لأكثرها. .. يقول إن نقد النقد الثقافي لا يتكون بلا وجهة نظر، فإن ثمة علاقة لهم بجماعات أو اتجاهات مثل الاتجاه النسوي، أو الماركسي، أو فرويدي. أو يرتبط بمزيج من كل ما سبق. وبما أن النقد الثقافي يناسب دائما على منظور ما يرى الناقد من خلاله الإشهاد"

"والنقد الثقافي لا يدور فقط حول الفن والأدب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية. إنه دور يتكلم في أبعاده ليس كيكلم عنه فحسب في الجوانب السياسية،

والاقتصاد والاجتماعية، وإنما لأنه يركز أيضا - هذه النظم ويعبر عن وعين بها إلى الثقافة. (ابن مثنىج وثمار)<sup>١٢</sup>

فالتدليل لثقافي، عند برجس، لا يدور حول الفن والأدب فقط بل حول الثقافة، التي ستقافة، هذه نتائج وثمار وهو يهتم بالمفاهيم الأدبية لا بصلاحتها بالأنبياء وإنما لما تفرجه من مسائل ثقافية بهذه حدود النصوص والتفسير، ومثلين، والعلاقة بين العمل الفني والثقافة، وعلاقة المثالي الثقافية بالمجتمع والسياسة

وهكذا نستطيع القول إن النصوص الأدبية العبرية، ستدور حول بين يدي القائد الثقافي إلى مجرد وثائق ثقافية، أو مستندات للحكم على ثقافة ما لأن لها دور مهم من قبل في صناعة الوعي الثقافي<sup>١٣</sup>

## مفهوم الأدب

ولعل معرفتنا بالهدف من إنتاج النصوص الأدبية يوفر علينا كثير من الجهد في هذا الصدد، ويحدد دور المقاد الذي يدور حولها، أو يقوم عليها، ولكن هذا يجب أن نرى أمور مستحدين. والهدف من إنتاج تلك النصوص الأدبية هو لا يعكس حسبه، فتطويعها مجموعة من الصور والاحتمالية. لكن نصوص هناك قول لاطع: ونعمه يكتف في هذا الصدد في

مراجع يسمى التصورات حول الأدب ووظيفته، عند البير ليونار في كتابه «  
أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين»<sup>١</sup> لصير<sup>٢</sup> حدي حيث تعينه  
الكتابة في بناءه الشامخ فالأدب كما يرى ليونار تجربة حية بجميع  
الكلمات لتجربة ملحوظة، بفضل اللغة فتتبرر إلى النوالج

والعمل الأدبي يتجسّد لنا أن نرى ما هو جوهري، أو كما قال بروست  
أن مخرج من بومبا- وإن معرف ما يراه شخص آخر في هذا الكون الذي  
يسكن كوند نفسه والذي ربما تظن مناظره مجبوبة بالسبب إيليا كالمناظر  
التي يمكن أن تكون موحودة على القمر<sup>٣</sup>

الكتابة مع بروست فإدائية استيطانية شبه علمية. ومع نوريه جيد  
انشداد شعوي، ومع فاليري أدّة من لغات العقل<sup>٤</sup>

والكاتب الحليقي مدفوع بقوة لا تقوم بتحكيك بعمارة على سر  
الوجود البشري لكي يقدم إيضاح له من خلال تخيل الوجود الفردي،  
والتجربة الداخلية<sup>٥</sup>

و الأدب عند جاك ريفير موجود لذاته، منتج جمالي لا منفعة من  
ورائه. ومن ثم فهو يدافع عن أدب لا تعني وصرف بغير مسئول... يدافع  
عن ادب يمد اليها بالسر الذي يحقق فيه من خلال حاشه ككيبان به

خصوصيته، ولا يخضع لضرورات أيديولوجية أو عقائدية: «جمالها، أو أخلاقها أو ميتافيزيقية»<sup>٦٦</sup>

والثقافة في كل هذا لا تعني الكاتب في شيء كافي، فنحوي التجربة الناجمة عن واقع ملعب، أو مقروء، أو التطهير أو الخروج عن الذات ورؤيتها من منظور خارجي، وتحليل سر الوجود البشري من خلال تحليل الوجود الفردي. «كل هذا يؤكد رؤية جاك برتيلير أن الأدب موجود نلته مفتوح جمالي لا منعة من ورائه كمن به خصوصية، ولا يخضع لضرورات أيديولوجية، أو عقائدية، أو جمالية أو أخلاقية أو ميتافيزيقية»

فقد هناك أدب لا التزام. هو الذي يتصل بالثقافة بشكل هج، حين يتحول السؤال الجوهرية الذي يوجه عملية الكتابة، عند سائر من الخلق ككتاب؟ إلى أن يكتب؟ لقد استحوذ عليه المنهج العلمي لتخلي عن كل رجوع إلى علم الجمال، وطرح نفسه دعة واحدة كمبادئ راسية للقيمة الشكلية، ورائه بكل شيء على نظريته لا التزام. فلعل الوقت قد حان لإبداع أدب مسئول عن شؤنيه عامة وليس هناك من يجنب نفسه ولا من يتلى نظراً جديدة على العالم، أدب يلائم أن يكون العمل كاشفاً للكائن»<sup>٦٧</sup>

ويكن أدب الالتزام هذا لم يأخذ بسلاحه واسعة من البرق السرمع ما عاد الأمر كما كان ويرجع أكثر إنعزالاً في باب الجمالية، حتى أنه لم يعد من

لصاحبه، في نظر البعض، أن يهبط الروائي بمصير لامرئيه، فانكسب، في رأي آلان روب غوييه، هو الذي لا يملك شيئاً يلقونه، وهو الذي يكتسب خصوصاً غير مقروءة لثوبه الاوى ولكن لإنسان عليل فيها، والسبي، الوحيد الذي يدخل في الحماس هو أسلوب بناء الأشكال التي يدخل في نطاق التقنية، وحتى المم أكثر مدخل في به في الفن، وعلى التقدير، أن يدخل الرموز، وأن يكتسب نفسه كهلث بدوره ٢

هكذا نلاحظ مجد التأكيد على الجمالية هو تديس ه، بعد لقائهم مع نبي ادبي، له مهارة، المميز، الذي يمس كونا متكاملًا، جهد صاحبه في بقاءه. وفي توريح كائناته على نحو عام.

## المراسات الثقافية

إنك لو اعتمد مفهوم النقد الثقافي من هذا النحو كان شهادة سيئة على أديم مصير، فهل كان النقد الثقافي مع براتب ما حدث بلادي من دعوى، بحيث لم بعد الاهتمام بجمال النص يمثل شيئاً مهماً في عملية كتابة، وبالتالي في عملية لقراء، هناك شعيرات وإشارات معقدة موضوعات ثقافية مختلفة، على النقد أن ينتجها تتجلى ثقافت لا تتجلى جمالي كما كان الأمر من قبل ١ ولا شك أن كل هذا يبدو من أديم الدهشة، فلا شيء في الموضوع الأدبي مجاني كما نعلم، وراء تلك الموضي الظاهرة،

اعتراضاً، ثم تظلم من عدم هتالك في الاعتقاد به ومن ثم يستطیع النقد الثقافي الوعم بحلولة محل النقد الأدبي لأن الأثرية ما زالت هي مهيمن الرئيسي في النص الأدبي

وبعد هذا يتبر بشكل من الأشكال ملاحظة مهمة من هذا صلاخ القصود في ندوة مجله قصود التي كرمته بوضع النقد الثقافي يري مذهب أن هذا العلوان (يعني النقد الثقافي) لم يطرح نفسه إلا انطلاقاً من الظروف الراهنة التي فقت فيها مذهب والنظريات الكبرى سطوتها السابقة وضعت قدرتها على التفسير والتنبؤ بها يمكن أن يحدث، بحيث أصبح أمامنا شقات من التفاسير و بحوايل والوقائع التي يصعب أن تربطها بمذهب أو نظرية معينة تفهمها على نحو كاف. وهذه ما شغل الوضعية أو الساحة التي ظهر فيها النقد الثقافي في حوار معها<sup>٢٢</sup>

إن أمثلة الشككي كما يقول إبراهيم فتحى محلي، يعود بنا إلى الوراء ليعلمس العصور المتخصصة بين دوائر أدبية الأثبات وجماليتها وشعرية الشعر وروائية الرواية ليفرقه جميعاً في بحر اجتماعية السهال الاجتماعي وطرائق الحياة والاندولوجيات، والثقافة عموماً<sup>٢٣</sup>

إن أكثر شيء يخشاه، والأمر على نحو ما شرى، أن كوني يند (موجة) النقد الثقافي إلى مثل تلك النتيجة التي وصلت بها إليها قصيدة

النثر، من تهافت لدمعهم مدين وجدوا في فكرة الحرية، حرية الكتابة الصحفية، خلاص بهم من هجوم كثيره كاتب ليرقيم في كتابه القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، لأنهم لا يعرفون شيئاً من الكتابة، وبواسطهم عرفوا ما كانوا قصيدة النثر بخاصة نوعاً من الكتابة، ولما عرفت أن هناك الجماعة القوية الرافضة التي لا تجد عند هؤلاء مدعين، وهكذا أصبح الشعر الآن في أكثر المجالات للتخصص، وعبر التخصص في الشعر، وفي كثير من دولتين الشعر والاسماء الشعرية وغير ذلك. أصبح مستغرباً ولم يعد له دوره الفاعل الذي كان به من قرون طويلة، فمن يسمع الشعر الآن غير الشعر؟ ومن يقرأ الشعر الآن غير صاحبه؟ وليس السبب في ذلك ما يمكن أن يدعى من أن ضغوط الحياة تحوّل دون مصابه أو لزامه أو انشغاله به، فما زالت أعمار كثيرة تقرأ. ولتحفظ على الشعر قلبه وبكى ليس من هذا اللون الذي يحلم من كل القيود بعبية وغير التقليدية، ليس من هذا اللون الذي فقد هويته الأبية<sup>3</sup>

فإن كان هذا هو الحال الذي آت إليه الشعر مع قصيدة النثر بحيث أصبح سهلاً وقصيراً سجعاً، وأصبح يرتقي فيه الذي لا يحلله ولا بهم أين نهوي لدمع، وسيلان فيه من يمر به أو يعجمه<sup>4</sup>، فإنه يخشى على هيبة النقد الأدبي أن تذهب حين يتكلم الجميع أنهم قاصرون على النوم بمؤنثته، ما دام الحديث قد أصبح من المعاني التي هي مطروحة في الطريق بعد فما الحربي

والمعجمي، واليهودي والفروي. و نقول منه من لا يعرف أسهل بكثير عنه  
عند من يعرف!

أذكر حين قرأت كتاب رولان بارت "أسطوريات" - وكان هذا بعد  
قرايتي لأعمال أخرى كثيرة بهذا التأكد المتأكد الرابع - كنت أتوقع من جد  
في الكتاب مادة مهر النبي وجنت، ولكني لم استغرب حينئذ من تلك  
الاشياء التي تحدث عنها: مثل الرومان في السيداء أو صخ أينشتاين، أو وجه  
جربنا جاريدو، أو المساحيق وبتلفات. كنت أجد ذلك الفكر المتعدي  
البارتي المميز ولكن يدل أن ينور حول النصوص اللغوية كان يدور حول  
مواد أخرى مقلعة، وبدلاً من أن يعود إلى الملاحظات اللغوية بحثكم اليها،  
كان يعد تلك المواد التي تحدث عنها في كتابه، ثموم من نوع خاص يكف  
عني وفهمي تحليله الذي هو تحليل النبي قبل كل شيء. فهل كان عقل بارت  
هذا يمثل بداية لما عرف فيما بعد بالدراسات الثقافية؟ بقول كوتلر إن  
دعوى بارت شجع "على قراءة لعنني القصة للصور الثقافية، وتحليل  
الوظيفة الاجتماعية للتسميات الثقافية الغريبة، في بحث الدراسات  
الثقافية بداية بالأدب الرفيع وانتهاء بهوضة والطعام"<sup>١</sup>

وقد كان الهساريون البريطانيون هم رواد مشاريع الدراسات الثقافية  
خلال السبعينيات والثمانينيات مثل مركز برمنجهام للدراسات الثقافية  
بمعاصرة، وأصحاب الماركسية الأدبية في بريطانيا، وعلى وجه الخصوص،

ريموند وليامز Raymond Williams وريتشارد هاجارد Richard Haggard اللذان بحث عن استعادة واكتشاف الثقافة الشعبية أو ثقافة الطبقة العاملة، التي لم يكن ينظر إليهما بوصفها ثقافة متساوية بالأدب الرفيع وكان عليهما اعتماداً المفهوم الذي اقترحه الماركسي الذي يحتل الثقافة العامة (التعاوية مع الثقافة الشعبية) بوصفها تشكلاً اجتماعياً جديداً لأن معانيها موزعة نكي تقع القراء أو المصنفين موضع الاستعارة، وتوسع أو يبرز سمات سلطة الدولة وإلى التفاعل بين هذين التفسيرين (الثقافة بوصفها تمييزاً عن الشعب، والثقافة بوصفها فرقاً عليه) كان مهماً لتطوير الدراسات الثقافية في بريطانيا أولاً، وبعد ذلك في كل مكان<sup>٢٠</sup>

ويجب أن يجلت أن ذلك تصور جديداً مفاده أن الأدب ليس قصة أو كتاباً موضوعياً أو موضوعياً لا يتغير وإنما مصطلح وظيفي متغير وتشكيل اجتماعي تاريخي - من المفيد جداً أن نفكر للأدب باعتباره الاسم الذي يطلقه الناس من وقت لآخر ولأشياء مختلفة على أنواع مختلفة من نكتابه داخل مجال كاس أطلق عليه ميشال فوكو اسم الممارسات الخطابية، ونوسع الصيغ للدراسات الثقافية ليس الأدب وإنما الممارسات الخطابية في معناه التاريخي تأييداً بالاعية من نهج المعرفة والفن<sup>٢١</sup>

إنها الرغبة في استعادة الثقافة الشعبية بوصفها تعبير عن الشعب،  
والرغبة في التعبير عن ثقافة المجموعات المهمشة، ودراسة الثقافة الماسة  
بوصفها أرضاً تديولوجية جارية

برغم ذلك، نلاحظ رئيسية في بحوث الدراسات الأدبية الحديثة إلى  
الدراسات الثقافية، يحددها مايكل ريان في برأسه لريموود وويليامز، ففي  
الأدب، جميع أشكال النقد النصي والعرضي والسماعي المعرف، لا يعرف بين  
النصوص الأدبية هي بالأساس وثائق وتحدث اجتماعية تحول إلى موضوعات  
اجتماعية تاريخية. ثم أظهرت ثانياً الفسوحات البليوية والسميوتية إلى  
النصوص تشكلت التطورات والتقاليد والتصورات الاجتماعية على نفس على  
فكرة الاستقلال الأدبي، وجاء ثانياً علو أهمية الإعلام الجماهيري والثقافة  
الشعبية على مركزية الكلاسيكيات الأنسية بهجبر التمسك على الاعتراف  
بالأنوار التكوينية والتقليدية الحاسية لتتوالى الخطاب الجديدة

## نقد الثقافة

والنقد الثقافي، فيما يقرب صاحبها، ليس الماخذ الأدبي، يمكنه في  
يكون مرادفاً للنقد الحضاري كما مارسه الدكتور طه حسين والمفكر واليوناني  
ومحمد عبد الحامدي وعبد الله العروي... هو "نشاط فكري يتخذ من الثقافة



يقترنها تعادلاً للخروج الجديد (النقد الثقافي) مع لاساني وليس مع  
المحور

وليس الحديث عن الأسس بذكرنا بالبنوية، التي يمثل التمسك فيها  
معطيات رئيسية. لقد يفرق نظامي بينهما بروية من النقد الثقافي عليه  
ألا يظل نخبويًا، وأن يحل في المعتقد الهوسي نخبوية البشرية ويهتم  
بمهمهم ويهتمش والمعطى السياسي والخطاب الإعلامي والاحتشاعي  
والتمهيات بكل أشكاله .

واهتمام النقد الثقافي، فيما يقود نظامي إتمم بكوير بنقد الأنساق  
العمرة التي يخطوي عليها الخطاب الثقافي يقتل بجوانبه وألفاظه وصوغه،  
وهو معني بكشف لا الجمالي كعب شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف  
الخبوة من تحت القبة البلاغي الجمالي<sup>4</sup> هزلنا كان النقد الثقافي «مهمهم  
على المنهج المنهجي الإجرائي بنقد الأيدي، هذا لا يعني وحدة الهدف أو  
الغاية التي يسمي كلاهما إليها» حيث يستبعد القدائي أن يكون النقد  
الثقافي دور في الكشف عن الجمالي، ويقتصر دوره فقط على ما يتخفى خلف  
الجمالي من جهل التفاعله

وهو يدعو هذا النحو لأنه يضع في الاعتبار من النفس «لم يعد نص  
أدبي جمالياً فحسب، لكنه أيضاً حادثة ثقافية»<sup>5</sup>، حادثة تدور بالوجداني

تتميز ما تخفيه من رغبات لم لا يكون جميعه. لكن يهدف من وراءها ليس  
بشيء إلا الأمر الذي يدور بدعوى الأثر في الأدبي، حيث تار الشخص يتجرب  
إلى وسيله توجيه جماهيري، ينوس بالجمالي لتميز أفكار جواد نشرها.

## حقائق التلكه الأدبي

ماذا يحدث إذن؟ هكذا تساءل جودنان كولر. وحواله ان يتساءل،  
وان نقسمه نحن معه فأستاذة الأنثى ونسبها ينصرون من ميلتون Milton  
إلى ماثيو Midoma ومن شكسبير إلى الفيلسوف القديريوني التي تعالج  
مشكلات الحياة البرية. وكما في بيت بارت النالذ الفرنسي نلمح بقرن  
الحديث عن راسين وهراتك وهرجوت وكان روب هرييه. إلى الحديث عن  
مسلوكة المحترفين، وعن «ساحيق والمنظفات» والتبهد الفرنسي، ووجه  
جريت جاريو. ماذا يحدث؟ ١

ربما لا شيء يحدث غير ان النالذ لانيي يدرس حقه الطبيعي، فله  
أن يخطو في موضوعات اللغاة على انصاعها، كما يحوم في موضوعات  
الأنثى، فكما نجد يارت في كتاباته عن راسين ويلزك وفرييه. نجد كذلك  
في كتاباته عن مص، عة المحترفين. وعن «ساحيق والمنظفات»، ووجه جريت  
جاريو. وفي تنكزه في أي منهما، فثم ذلك الفكر النقدي المتميز، مرة يدور

## حروب المفردات اللغوية وأخرى يدور حول جوار مختلفه من غروب النشاط الثقافي

فمن حق كمال الدين الأبي - كما من حق كثيرين - أن يخوض في موضوعات الثقافة المختلفة من حيث يفرق المحتوى الأدبي<sup>2</sup> الثقافة على اعتبارها وثقوبها ، والثقافة مؤهل يدها للحدث في موضوعات كثيرة - يوجهه لذلك معرفة موسوعية ودوق في وحساسيه كاشفه وحكمه يفترض وجوده ولكن إذا كان هذا رأي يقوم حروب نص أدبي ويدور حول البنية الأدبية ، فذلك عمل القائل الأدبي ، ولا مناه من الصورة إلى سيد الأبي ، وليس تغير الثقافة الأدبي أن يبحث في بنية الشكل الذي جاء عليه هذا المحتوى ، وإن الأهم في موضوع لأبي مؤهل شك ، هو بؤسه بشكل ، الذي هو وجهة نظر مصيه موضوع خارجي ، وجهة نظر ، تأخذ بنية معينة لا شيء فيها اعتباطي على الإطلاق ، كل كلمة تأتي في مكان يحدده جهاز التعبير بدقة متناهية تعرض ما كان من أكثر في صفحة العاصف ؛ فليس لنا إلا أن نقول على ما هي عليه من شكل به خصوصيته الفدلة وليس يقدر على ذلك إلا أصحابه من نقاد الأدب.

وبعد ، فإذا كانت الإشكالية قد هيمنت على الفكر النقدي في القرن العشرين ، منذ بداياته مع الشكليين الرومن وحتى الهيغوية ومن بعدها وشتاتية وما تلاها ، ومعها ختفى كل شيء ما بعد ، فنحنه بالنظر قد







١٨. الماتر ص ٧
١٩. رالف براون، كتاب التاريخ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ترجمته وفاء إبراهيم، ورومان مصطفى، طبع المجلس الأعلى للثقافة، للتعويض العربي، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٠
٢٠. السابق ص ٣٤
٢١. كريس براون، السابق ص ٣٠
٢٢. جيفري هورن، أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين، ترجمة محمد هادي، مكتبة وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣
٢٣. السابق ص ٣٣
٢٤. نفسه ص ٣٤
٢٥. نفسه ص ٣٥
٢٦. نفسه ص ٣٦
٢٧. نفسه ص ٣٧
٢٨. نفسه ص ٣٨
٢٩. نفسه ص ٣٩
٣٠. نفسه ص ٤٠
٣١. نفسه ص ٤١
٣٢. نفسه ص ٤٢
٣٣. نفسه ص ٤٣
٣٤. نفسه ص ٤٤
٣٥. نفسه ص ٤٥
٣٦. نفسه ص ٤٦
٣٧. نفسه ص ٤٧
٣٨. نفسه ص ٤٨
٣٩. نفسه ص ٤٩
٤٠. نفسه ص ٥٠
٤١. نفسه ص ٥١
٤٢. نفسه ص ٥٢
٤٣. نفسه ص ٥٣
٤٤. نفسه ص ٥٤
٤٥. نفسه ص ٥٥
٤٦. نفسه ص ٥٦
٤٧. نفسه ص ٥٧
٤٨. نفسه ص ٥٨
٤٩. نفسه ص ٥٩
٥٠. نفسه ص ٦٠
٥١. نفسه ص ٦١
٥٢. نفسه ص ٦٢
٥٣. نفسه ص ٦٣
٥٤. نفسه ص ٦٤
٥٥. نفسه ص ٦٥
٥٦. نفسه ص ٦٦
٥٧. نفسه ص ٦٧
٥٨. نفسه ص ٦٨
٥٩. نفسه ص ٦٩
٦٠. نفسه ص ٧٠
٦١. نفسه ص ٧١
٦٢. نفسه ص ٧٢
٦٣. نفسه ص ٧٣
٦٤. نفسه ص ٧٤
٦٥. نفسه ص ٧٥
٦٦. نفسه ص ٧٦
٦٧. نفسه ص ٧٧
٦٨. نفسه ص ٧٨
٦٩. نفسه ص ٧٩
٧٠. نفسه ص ٨٠
٧١. نفسه ص ٨١
٧٢. نفسه ص ٨٢
٧٣. نفسه ص ٨٣
٧٤. نفسه ص ٨٤
٧٥. نفسه ص ٨٥
٧٦. نفسه ص ٨٦
٧٧. نفسه ص ٨٧
٧٨. نفسه ص ٨٨
٧٩. نفسه ص ٨٩
٨٠. نفسه ص ٩٠
٨١. نفسه ص ٩١
٨٢. نفسه ص ٩٢
٨٣. نفسه ص ٩٣
٨٤. نفسه ص ٩٤
٨٥. نفسه ص ٩٥
٨٦. نفسه ص ٩٦
٨٧. نفسه ص ٩٧
٨٨. نفسه ص ٩٨
٨٩. نفسه ص ٩٩
٩٠. نفسه ص ١٠٠
٩١. نفسه ص ١٠١
٩٢. نفسه ص ١٠٢
٩٣. نفسه ص ١٠٣
٩٤. نفسه ص ١٠٤
٩٥. نفسه ص ١٠٥
٩٦. نفسه ص ١٠٦
٩٧. نفسه ص ١٠٧
٩٨. نفسه ص ١٠٨
٩٩. نفسه ص ١٠٩
١٠٠. نفسه ص ١١٠

- ٢٢- جوناثلان كزير، إدخال إلى النظرية الحديثة، ترجمة مصطفى بيوض، عبد السلام حمير، مطبوع طنجوس للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، ط١ ٢٠٠٢ من ١٦٠-١٧٠
- ٢٣- لفتيحت لفتيحت، المالكي، ص ٤٠٠ و جوناثلان كزير، السابق، ص ٦٧
- ٢٤- لفتيحت لفتيحت، جميع المجلدات، ص ٤١
- السابق، ص ٤١
- ٢٥- محمد الزويهي، وسط المباحث، فصل المائة الثاني، المركز الوطني للدراسات والبحوث، ط١ ٢٠١٢، ص ٢١٤
- ٢٦- عبد الله الشامي، الفقه المالكي، دراسة جديدة، ضمن كتاب: الفقه المالكي على مشارف القرن العشرين (٢٠٠٠) الفقه المالكي والفقه الشافعي، هذا الالتزام النبوي الثاني للدين الإسلامي، القاهرة: مؤسسة ٢٠٠٠ [
- ٢٧- جوناثلان كزير، هذا هو الفقه المالكي، المؤسسة الثقافية، ط١ ٢٠٠٢، أكتوبر ٢٠٠٢
- ٢٨- عبد الله الشامي، الفقه المالكي، ط١ ٢٠٠٢، المؤسسة الثقافية، ط١ ٢٠٠٢، أكتوبر ٢٠٠٢
- ٢٩- السابق، ص ٢٨

## إزمة مفهوم الأدب في فرنسا

في القرن العشرين

### المقدمة

لم تكن مصيبتنا ونحن نقرا بعض الكتب التي نتحدث عن النظريات النقدية الحديثة وكنتنا نراها في أوروبا نطلب أن يوصفها صديقاتي وبناتي، وهن هبن الكلام الخالب، ويخبرنهم، ويشجب الله الفكان. أذكر أن كنتنا مسجورين، مبهوتين بما نقرأ، وكان سؤال يرد هل من الممكن أن تصير دراسة الأدب إلى مثل هذه البقة الملمية، أن يكون النقد الأدبي بعض هبنا السحر الذي يأتي بالمعجزات؟<sup>19</sup> وتنهض الأفكار المسحورية، وتقالى سببنا المسحورية من يروب حتى بارت وتودوروف وجنت. ويريد الانهيار، وهذا الكتاب على مير، وسير ماخونين في البرب سببنا إلى آخره؟<sup>20</sup>

ولا شك أن التعرف إلى هذه الأفكار في تلك الوقت، وبذلك الحساس والاستعداد الخاص للفناني قد اكتسبها بهذا اسلوبها، تعامل مع مرور الأيام، لتصبح تجزيته بالمقدسات في حرمة الاقتراب منها

ولمنا وقتها كنا قد ملنا مواد البراءة التطبيقية التي تقدم لنا في الجامعة، تلك مواد التي لم تكن تعنى أي لوسر في حين كانت الغرايات الجنسية تسمى كل الامور، وكان ثم حماس التبريد. وأفكار الثوريين الكبار التي كانت تلبس زي الرقص اللذيق، وكانت تستند إلى فلسفات عميقة عند أصحابها، «أرك الآن بطلا» شديد أنت لم تكن تفهمها، حتى وجعها الصحيح، كنا نأخذ منها ما يناسب حسنا وعجلا، وفقط، وسدعو إلى موت يحوتها الصحيح، وإلى حياة يحيلها الجديد. لم كان هذا الجديد، ومهما كان مصدره، ألقينا أنفسنا في أحضانها، ووجدنا في سهل جميل ضارفين في أحلام هوبوبه باهرة ومخترة.

وكان لابد أن يمر وقت طويل وأن نشاهد كثير من حفلات الألعاب الليلية. وسمى كم هي باهرة، هي الأحرى، ومن ثم سرى العلاقة الوثيقة التي لم تكن مرادفاً من قبل، العلاقة بين إيهار النظريات الجديدة وإيهار الألعاب السريعة. كلاهما لحظي، موقوت بانتظاره، ثم يلحق الوهج ولا يبق، منه سوى رماد ربما لا يدرك حتى نلبي أن شيئاً كان موجوداً هناك في وقت من الأوقات.

والآن باقينا كتاب اليبس ليوسافر الفرنسي اوضة مفهوم الأديب في فرنسا، بحكمة بالغة، يكتشف الزيت الذي اسرى طويلاً، ويصورت قرعمانه الصاخبة وأطواره الباهرة، ويميد إلى الأفكار الخيالية الإيجابية مجده الأولى، ويميد إلى الأديب روحه الجمين، ويعنه الإنساني التي فقدت على مر سنين الاخيرة

ولكن قبل أن يحدث من الكتاب لا بأس من أن ننضم المصير لأصدا، وبعبارة أخرى كان من من السياق محذور وراء تلك الأفكار الجديدة؛ فإذا كان من سبب ذلك فهو يكمن في درس الجماعة للتراث القديم، الذي كان وه راء مع عمقه وماتته وقيته الكبرى، يفتقر إلى أهم جانب من جوانب المواضع الدراسي، أنه جانب الحماس والإبداع، وما للمعجب! نعم فنحن نجد هذا الإبداع ومثل الحماس فقط في درس الحداثة بما يؤدي إلى التواضع الحميم بين الطالب وموضوع الدراسة، بينما حين يتصل الأمر بالثقافة فلا نجد سوى ذلك العرف الذي يهاكت الذي ينشر من موضوع الدرس، ويبحث على. ربما كان هذا من أصحاب التقديم لتقنيهم به وبقرته من البقاء مهم كانت الظروف، وكان ذلك من أصحاب الحداثة لشكهم فيها وفي قهرتها على مؤلفيه القديم والقيمت امة وإن الأمر بحاجة إلى مراجعة جادة، فلا قدرة الكيم على البقاء بكافيه بقاءه، ولا ضعف الجعيد وثباته يديب بقاءه

## الكتاب

وتأتي إل كتابه وإته كتاب شديد الأهمية، من بعده هم كتاب صفر مؤخرًا، لا بأس به. أنه كتاب في ثقافة الحياة، وكتاب في الأدب، وكتاب في النقد الأدبي وهو بين دفتيه يحسن علمنا ونقرأ عن تاريخ الأدب العربي من ما لزمه حتى نهيب سؤلر. ومنها أنه يدل على حيادية صفة كبيرة، يتمتع بها صاحب الكتاب، فلم تؤثر فيه كل التيارات الموجودة على عصره، ولم يترك. ومنها أنه يعيد للأدب ووجه الكبير الذي تسخط منه، حتى نفه على مدى لعول طويلة سالت في الدعوة إلى صفة الأدب وإلى طمعة الدراسات الأدبية، حتى عدت تلك الدراسات شيئًا جامدًا فالما كل حياة. وسار الأدب نفسه تبعًا لذلك، كانت ميذ قبيحًا نهيبه نكر نفعا من وجوده.

هنا مع أن ترجمة الكتاب جاءت متأخرة كثيرًا جدًا، وربما لو تقدمت زمن لكان لوضعنا الأدبي شأن آخر. حيث كنا سنوفر جهدًا كبير جدًا لبحثه، وب زالك لنعرض بعضي في ركاب هؤلاء الذين يمدحون الكتاب أفكارهم، ويكشف زعمًا مع كل كلمة يقولها صاحبه.

وبعد السؤال الأول الذي يتبادر إلى الذهن: نحن من قراء الكتاب، هو هل يمكن حقاً عرض الكتاب؟ إن كل كلمة في الكتاب مهمة، ودالة، وتحيد عن أخرى سابقة أو لاحقة وإن ألكار الكتاب متكاملة في ترديده دقيقة حتى أنه يمكن القول دون مبالغة إن أفضل طريقة لعرض هذا كتاب هي نقله كما هو 111 لكن هذا لا يقتضي عدم عروب عليه، فالكتاب ليس في أيدي الجميع وأن رجوا مخلصاً لو أنه كان في أيدي الجميع؛ فلعل فيما ستقدم من وجهة نظر نحكمها بنقائمه حاولت جهداً أن نجعلها صالحة في دلالتها على الخط الرئيسي لأفكار الكتاب لعل في ذلك بعض غناء عن وجود الكتاب بالفعل بين أيدي الجميع

لؤي أبوبهير ليوسف، فرنسي، والكتاب، أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين ( *La Crise du Concept de Littérature en France au XX<sup>e</sup> Siècle* ) وهذا مقبول حتى ولو كان انطلاقاً من تلك المقولة المشهورة من مؤلف الأدب التي تتغير في فرنسا، مثلاً مثل نوبات الأزياء، مقبول إذن أن تكون أزمة هناك في مفهوم الأدب، ويكتف مع ذلك لسنا بمعنيين من تلك الأزمة، بل نحن في وسطها، وليس الأمر أمر عوبة، ولكنه أمر يخص الإنسانية، إنسانية الإنسان

وبعد الأمر كما يقول الرجس في مدخل الكتاب " إن القلم، والقميص الرطب لنوعيه الحياة. في المجتمعات الصناعية، توري تفككت

الأدب. حتى الحاليين، يتعلق الأمر بأمر بارعة الإنسان، ونفوس وعية. إن استخدام  
لقرائه استخداماً خاصاً \* [١٩٠ ١٩١]

ففي الماضي كان الأمر يختلف؛ كان هناك نواقل بين المبع والمقروء وحضارته  
الخاصة به، ترى هذا مع ربيع، وحرارة القرن الثامن عشر، رابعة ومع  
روبيعت ربيع الفهم الفهم، وداريقو المرحوم المتميز لأخذه ربيعة في  
تاريخ الفكر الفرنسي، وبنات صاحب الرواية الاجتماعية في القرن التاسع  
عشر هذا، بينما نجد ربيع، ومارتويغ، وبيكيت، ومولير، وروبي  
موجودين يمثلون قطبهم الحقيقي مع حضارهم الخاصة بهم " وهذه  
لقطبهم، ولا بد من الاتجاه من ذلك. هي ظاهرة حديثة بسبب ترجع إلى  
النظم العلمي والتقني، وإلى معارضة الفكر القديم الروحية " [١٩٦] هذه  
القيم التي هي أساس الأدب. وهي أساس الحياة، بدأت الحظيرة الجديدة  
بأنها هنا قطبها، وأمام هذا الحظيرة الفرقة الإنسانية. هرد الرجل على  
وضع هذا الكتاب. [٨]

وبدأه لأن مصدر لأمره. مهما يرى، يتعلم بهمة وأهمية في أعماله  
والأمرية الكبرى، وفي مشروعه الجنوبي لبيت عالم كلامي بخت، بفضل  
من أي واقع موضوعي. [٩]

لقد تدهورت لأغور كثير ، فبعد أن كان العصر الأدبي ينوون بتسوية  
 طهيمة من ضرورة داخلية أصبح اليوم يبنى وكأنه عواء أصبح الكاتب  
 كما يقول آلان روب فرييه هو الذي ليس لديه شيء يقوله ، فقط لديه  
 طريقة لقوله فحمب [ ١٩ ١٩ ]

إن هذا الكاتب وهو ما يمثل أهميته في الوقت ذاته هو أنه ذراع  
 من الأدب الحق ، الأدب الذي هو عامل تهديد إنساني قوي وعامل سموم  
 ونظم فكري " [ ١٩ ] ولا شك أنك تلتقط مثل هذا التفسير للأدب عند راس  
 بعيد جداً والمجيب أنه يلتزم من هناك يأتي من فرنسا ، ومن فرنسا ؟

## القسم الأول: أصول الأزمة

### ١- أزمة مفهوم الأدب في فرنسا

#### هذا ما لزمه

إن الأدب في فرنسا كان دسراً فقط على وقت قريب ، في حساب  
 التاريخ ، ورجل يتمتع بذلك فالشعر الذي يرتبط ، كما يقول ، بباولي  
 تعتمد الكلام بغير في عبارات كافة لم يلق قط في أن يعرف نفسه على  
 الشعب الفرنسي ، ولا أن يصبح في مملوك الجمهور خلافاً لما كان عليه

الحال في بنسار آخرى، وقد كان يودعهم معك حسب التهج العبقريه العرمسية  
بفكار الحسية تجاه الشعر، ويديها تصغر به كراهية موروثة. ونكس له  
مقاصد عداوة. ان اسما لا نقبل في نهاية الأمر إلا ذلك الشعر الانكليزي  
الشديد الارتباط بالنثر وبالسيرة الفلمبية [٩٧]

فلشعر كفرنسي لم يصل إلى شخصه، وإلى على تعبير شعبي به إلا  
عند نهاية القرن التاسع عشر أثناء الترجمة الرمزية. مختار الطويحي  
العصب، طريق الإلهام، وكان هذا في اللحظة التي بيع فيها الوجه، وقصه  
تعبيره فانتزع بذلك مهائيا عن الجمهور الكبير فاستطوره الشعر التي  
ولدت مع الرمزيين أمثال ترلاند، وبودلير، ورامبو. والفجوة المستمر إلى  
نفة بكرو ومخالفة للعالم، ومبعدة على الجار والرسم، وموعنة في  
الغموض، كمن هنا يحكم على الشعر بالإلهام ومن ثم بالتعبير مع  
جمهوره ننتظر [٩٨]

لقد أصبح الشعر، حسب تعبير بوب عاليري " لغة في النقة " وربما  
كان هذا، قبل أن تأتي السورالية فتبعده عن الواقع بمزجة فترة الجاعر على  
خلق واقع جديد، واقع فوق واقع من هديا الخيال والأشعر، [٩٩]

ويكن هذا البحث عن الشكل الذي لا عيب فيه. وعن المصنعة  
بموقعه للعنة بصحة والإثبات العالي للقيمة المحورية للخطوات.

باعتبار، هذا التسمي الخفيث وراء الألفبائية الكلاسيكية التي عبد بالارميه ( Stéphane Mallarmé ) ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) يمثلها لأيسرع. لم تسوّد في الواقع إلا إلى إيهام بتعجرف وإلى توحد مأساوي، مكرسين لأوطاء بعض الجوزين في الأديب. أو الفلسفة أي الاختصاص في التفسير، وميلقي للنصي ويهدوناد خافي التلوين [ ٢٢ ]

إلى مشروع مالأرميه، برقم عظمته: وبجاذبه الباهرة، يدق أجراس البحر على الإنساني ويجمع بين ما يسمى الكتابية بالتماوج مع لأديب [ ٢٢ ] لقد أصبحت اللغة عده سحر، والكلمات أشجار والأشياء وجع موحية لا تعد لذاتهم. أراد أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق مستحيل، أن يصير من سر الكون الضامض، ويكسبه لم يجمع سوى العدم والعدم والحيوة والخصم<sup>٢</sup>

لقد كان الهم لأول المميز على مالأرميه يتمثل في أفرد الخصر الضمري من كافة الشوائب التي يحجب النواة الجوهرية للشم، كما لو كان من الممكن أن نسم بأن عزلة صانعة صافية كيميائية في حوزهم أمر مرتبط بقدرة الإنسان، بحيث تصبح منه المادة هي ذلك الجوهري نفسه، وهو في حاله بكارته التي لا تقبل النسيان. [ ٢٢ ]

وقد جاءت تلك المبالاة المألمة كاشفة عن صمت عميق، وعن غياب  
وعيون كالأهمل يشرس. إلى حد كبير أرسى مفهوم الأدب بصفة عامة،  
وليس أزمة الشعر الحديث. فحسب

ومن ثم سوف نشهد ولادة مضمون ماثووية. سيكون من دواعي فخر  
كاتبها ألا يفهمها أحد، دلالته على نفاذها. فربما يكتب من أجل ألا يقرأ، أو  
لكي يقرأه أولئك الذين يكتبون لكي يفهموا [٢٨]

كتب عازمية عام ١٩٩٥ إن الحب لم يخلق إلا للفتاتين \* وكان هذا  
التوجه نديراً بالتحفظ نسبي. ومقدمات أولي لوب الألب، [٢٩]

ولقد امتد أثر ماثرية إلى جماعة " كل كل " الطليحيين الذين أكتفوا  
بحمارة جديده أن الحب الألبى هم. مناج خارج عن الآلة الشخصية وعذرية  
موضوعية منتجة للحقيقة التي تجري فيها دون تدخل مناء، وخطاب وسبب  
كلام، وكتابة وليس اسلوب، وموضوع وليس مشروعاً أي أنه باختصار لغة،  
في نظام من العلامات، وكيانه ليس في رسالة بل في هذا النظام. وبذلك لأن  
ماثرية، سألهم المجهول، قد أنه للكلمة، ودفن صفة الفسافة على الألب  
بعدة معبرا للمعرفة، ويعتد الحب في الوقت نفسه [٢٩]

لقد كانت وجهه الملامية في الإبداع صرف وكامل، وكما لم يصغير، في عالم كوني كبير كتفسير مهني لكس هي<sup>٣٠</sup> كان هذا مما فتح منذ ذلك الحين " أزمة مفهوم الأدب " ٣٠

فالأزمة تبدأ مع بداية وجه، وتعاظم حتى تصل إلى ما وصلت إليه، عند " كل كل "، ثم عند كريستينا التي تؤكد أنه " لا وجود للأدب " بالعبارة معلم المعلومات إنه غير موجود بعدة أشكالاً مثل غيره، وإنه وجود أقل بعدة موضوع جمالي [٣٠] وعند آخرين. حيث يبرز النص بوصفه مسجداً جمالياً، يعيش في مائه ولغاته

ونرى هذا الفهم يؤدي بنا إلى نتائج خطيرة: فالقبول بهذه النظرة التبسيطية للوضعية النقدية الجديدة يعني التأكيد على أن نائلي وشكبير، ورمين. ويسكان، وبالراك، ودونوفسكي، وبروست ليس لهم وجود كيميائي. وأن أعمالهم هي منتجات كائسكز و تكيريات. [٣١]

لقد ألمد بفن المجرد كل شيء، واستخدم طرائق ربما تصحح ونمطي نتائج باهرة في مجالات العلم علم الملاحظات، وهم الأسماء، غير أنها تؤدي، في النقد الأدبي، إلى ما يسميه ليلي سترود نفسه وباحتقار جني تلك البعدية الوهمية التي نعدنا تفحصها في العالم الطبيعي - الأدبي<sup>٣١</sup> [٣٣. ٣٤]

إن الأدب في تعريف ليدنر، هو تجربة داخلية تجعل الكلمات  
مجرية معنوية، بفعل اللغة فتتروا إلى الواقع " [٣٣]

والإنسان يتعاطى دوماً للجمال، وهو غير قادر على الاستغناء عن  
المتعة الجمالية التي تؤمنها التجربة الفنية فإن نقرأ عن العمل الموسوعي  
معرفي ليس إلا فهم، يعني أن العقل له أيضاً متروك مائع عن قصته مرتبطة  
ارتباطاً وثيقاً بمجربة شخص ما، وإن هذه الطريق لتتبع لنا أن نرى ما هو  
جوهرية أي، كما قال بروسيت " أن نتخرج من موائع، وإن تعرف ما يراه  
شخص آخر في هذا نكون النبي ليس كبقية قصه " والذي ربما نطلق ملاحظته  
مجهولة بالنسبة لهذا كالتأثير التي يمكن أن تكون موجودة على الأمر " [٣٤]

إننا حين نتجاوز النص للوصول إلى الأسلوب معناه أن نكشف رؤية  
الكاتب التي لا تنفصل عن وعيه، من حيث إن الأسلوب هو الرجل، كما قال  
بوفون، ومعناه أهم أن يعرف لديه الاختلاف النوعي الموجود في طريقة التي  
ينبغي بها العالم لنا [٣٥]

## ٢- محاكمة الأدب

### ملك يه الداديين، والسوريالين

ومع كل هذا سبق لنا محالقات فالارميه ورايمو .. تعد في معتقلة  
إنه ليست بما جاءت به الدادائية ( Dadaisme ) البني وجدت في أكثر  
محطات الحرب العالميه الأولى قتامة (١٩١٩- ١٩١٧) تعبيراً عن لا معقوبية  
العالم الحديث، حيث أحدثت الحرب يأساً كلياً، ووجدت أزمة خالدة في  
القيم، وفي الأخلاق، ومن أعماق اليأس ولدت الدادائية حركة منهية  
وهدامة بكل ما هو شائع ومعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين  
والأدب والفلسفات والعلوم والسياسات، لا تحمل كتاباتهم أي معنى  
حيث الشاعر الدادائي يكتفي بأن يسجل من غير اختيار ولا تعبير  
الهممات التي تدفق من إلهامه كشكال فكري مابتة بسطق، دون تدخل  
العقل النظم. [٣٩]

لقد خضع مفهوم الأدب للنقاش على يد الدادائيين، الذين اسهموا  
بقدر كبير في جعل الإنسان الحديث، وريث سوبريم ونيزفالي ونوبودور،  
والرمزية، هذا الإنسان الذي هرت الفلسفة الأخلاقيه والنظر الروسي يكشف

أخيراً، تمعد النفس الإنسانية التي كان الاتباعيون، وحتى الرومانسيون قد افقروها بصورة خاصة انطلاقاً من حاجتي التجريد المبسطي.

ثم مع فرويد، تم اكتشاف مفاهيم جديدة مثل مفاهيم اللاشعور وما تحت الشعور، وفوق الواقع، والجهال، وما ثم لم يصبح التحليل النفسي مشروعاً تقويمياً للتقليد الميكانيكي، والأخلاق التقليدية، لأنه ألقى الضوء بصورة جديدة تماماً على معرفة النفس الإنسانية، من خلال تجديد مفهوم الحرية، والأنا مجدداً كلها [٤١].

لقد كان الإسحاق الأحمري الذي قدمه فرويد يتنص في اثبات دور اللاشعور كعامل تحفيزي لما يخفيه الوحيان البشري، تحت التأثيرات النفسية للأخلاق الدينية والاجتماعية [٤٢].

وقد ولدت الدادائية، وما بعدها السورالية، وهما استناد كبير لاستخدام تلك الفترات الذهبية في اللاشعور، ولتكشف عن قيمة الميوكيات الخائفة للمأثوف، وبعدها [٤٣].

إن قاري، قمارا (Tribuna Teara) سوف يدعشه تشظيه، وعدم تماسكها، وتعرض إيجاد أي معنى لها، وكانت أصم صدى اللادلالة المنظمة. وأمام تدفق الكلمات المتحررة من أي تأليف شكلي لها. وإن محاولة البحث عن موضوع فيها، أو حتى من ظل سمات حكمية أو وصفية فيها،

لهو من قبيل المحدث. الفارابي يعني، أمام تشكيك غير متجسس لا يعمية به ولا موضوع [٤٤]

بن الشاعر (١٩) من يقول أي شيء يأتي على ماله غير عيني، بمعنى ولا يغيره. بهم من يقول، إنه كمر يفتح في الكرية ويتر ما فيه يميز فهو يفتح فاه أو في لونه يفتح ولا ضابط ولا ربط أو لونه يفتح بمصوحة ثروا في كريمة صح قصيدة حيث يقول

"خذ جريدة خذ معك لقصائد. اختر من هذه الجريدة مثالا يوازي طول القصيدة التي تريد أن تكتبها. اقطع القصائد ثم، وبها تعام، قم بكت التلميحات التي صنعت ذلك المثال وجمعها كلها في كيس خفي جيد بعد ذلك خذ كل القصيدة واحدة تلو الأخرى. انقلها كلها على الورق بالنظام الذي أخرجتها فيه من الكيس. القصيدة سوف تهلك. وما انت إلا كاتب أصغر ذو ذهنية منطقية، حتى لو لم يندون قطيع الرعام قصيدتك" [١١]

من الفكرة عند المادنيين بتكوين في الفهم [٤٤] واللغة عظمهم كيان معين وليست وسيلة

من الحركة المادية لم تذكر يريد فقط سديم التفكير، وتلايد الاعتقاد وإنما كان من أهدافها أيضا تدمير القوم والمجتمع، والانسان كانت يريد أن تهتم كل شيء وأن نهض من جديد في كل شيء كانت تريد أن

تفرغ جرمي الحور على الحضارة التي لم تمتنع أن تجعل سماته ثلاثاً، كانت تريد الفرار إلى عالم أبيض ليس بقا من كل حدب وجب، هو من كل شيء، ففكت عن الإيمان بأي شيء، وحتى متفهم.

وتعريف الذاتانية من كل هذا هو « الذي تحبها، فهدمت نفسها، » أنها حركة جديدة وكل جديد يشيخ ويصبح موسماً ويحمل فناء في ذاته .. فالتشقق عنها بروتسور، واسولينير، وبلاشيت وحيت محبها السورالية<sup>١</sup> : ولكن اتجهت إلى السخط ورافقت بقي ماثلاً في الأدب بمسور من نفسه بأشكال ومذاهب مختلفة<sup>٢</sup>

وجدت السورالية ( Le Surréalisme ) مذهباً في وراء الواقع، وريفاً شرعياً للثباتية جداث لا تقل بالواقع ولا تعون عليه، وببحث عن واقع حقيقي يقع في أعماق النفس دون أن يعجز الإنسان بوجوده واقع موجود في عالم اللاشعور أو اللاوعي يؤثر في سلوكه، ويظهر بين الحين والآخر حين نعدم رغبة الشعور

إن البوصة السورالية هي التجسيد الفني والادبي للمفهوم فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري، الذي يعده السوراليون الواقع النفسي الحقيقي كإنساناً نفوس في الأعماق مدسية والاعتراف منها ومماكنتها مع معطيات الواقع الواعي، مجانبية معطيات

الخلق والعلم الموضوعي يرقله الفكر، غير مكترثه بالواقع الاجتماعي وما يطرأه من التواضعات الأخلاقية والنظم وما يسوده من العقائد والقلوب<sup>٣٦</sup>

ومنى الرثم من كل ما يوجه إليه من عيوب الانعزال في حريات الكتابة الآلية . ومن اهتمامه بتشكلات الفلسفية والنفسية المصنفة بالتحليل النفسي، وكبرسه بخلق نموذج إنساني جديد وطريقه جديدة في المعيشة، أكثر مما نهمه بمسائل الأسبعية والجمالية . رغم كل ذلك فإن بها دجائحات على صعيد الأدب؛ فيكفي أنه على أيديهم تطرح للمرة الأولى أسئلة جوهرية حول معنى فعل الكتابة، ولماذا نكتب؟ وما نبي يصر تلك الحاجة التي لا يمكن كبتها عند البعض ليهبطوا على برزخ هذا سهل من الكلمات التي كان يمكن أن تبقى في حالة مشوشة حائرة تفكير غير مصوغ لم تتحدد معاديه بعد؟ [٣٧]

ولها كذلك آراء حول الشعر، الذي لن يكون في نظر بروسون. بضائفا بكائى مقفوق قدر يتلا، تاسيه فر تلابيب الادة النفسية فقط، ويكس نشاط يصرص للجميع حسب مزية إيويامون باعتباره وسيله ملائمة لالتقاء والشعر من سحر واقع جديد. واقع مطلق يكون فوق الواقع. إن القصيدة الشعرية، في تصور إيويامون، مجموعة من الهنوس والجنون والذكر والتقصص القديمة، وشاهد المجهولة والافتكار المتصارعة والمموبات البهيمية وحشد

القواطف والقري وتشويش المثل والمبثد؛ إنها انطلاقاً القوحي لبحر من أعمالي النفس الإنسانية وتدفقه بحرية تامه وحترفاً جميع المواجه

ومع ذلك، فإن الشعر لذي يتأسس على رسائل اللاشعور التي يتم التقاطها بعض لعمى على الكتابه الإلهية، يحفل مع تلك معبراً عن القرد، وشكلاً حقيقياً للصوفية الأرمية وديلاً بواسطة لفظة على بن الظاهر كائن فيزورة قوفا خفية تقوم بربطها تجربة استثنائية. [٥٧]

وكان ساربر، من خلال نحن شهير نشره، في عام ١٩٤٧، في مجلة " الأرمية الحديثة " هو التي أجهر على السوربالية التي أصابها القسرة، بدءاً من عام ١٩٣٥، بمسبب لاربدادات صها وفقدانها التكاليم لتثبتت أعضائها [٥٦].

وبعلها تبقى مع ذلك مذهب مربوط بعتوى التصوير أكثر من ارتباطه بعتوى الأديب

### ٣. انطونيان أرثو واستكالة الأدب

أنطونيان أرثو (١٨٩٦ - ١٩٤٨) كاتب في هجسور. وبعدهن مخدرات وهادي هديب ومروان للفراديس لعلامة والفجر الأجسادعي، صا حباله إلى

ولقد تيار " جين اليبوت الاميركي " الذي نقجت منه هركنا " نهيجي " و" اليوب لـ تـ " رأى فيه البعض حالة مرضية تدخره قبول كل شيء، في نطاق الطب النفسي مريض فصامي، وهي حالة لا يمكن ان نفهمها خارج هذا المنظور وهو بذلك يمثل امثلة لأفكار السورياهوين التي نلتقي إلى ليثافيزياني أكثر من اسماء إلى الواقعي لكنه وإن كان يقدم لنا يدعاء مرميا ربما يكون مريفا فإنه يقيم لنا في الوقت ذاته مفهوم للأدب، حيث يرى فيه تعبيراً عن الأنا الكابله، وليس عن الواقع. [٦٠]

لقد كان أرسو يرميد أن يصل إلى مصه حتى تخليع عظامه، كتفكر وعجمد. وهذا هو السبب في أنه يتألم لأنه لا يستطيع أن يهرب بالسلام عن العلاقة التي لا تنفهم، والتي تربط بين نشاط الحذل والحياة الجنسية، بين الشكل والذكر [٦٦-٦٧]

كان أرسو يرميد أن ينقل عن خلال قصائده تجربته الحياتية أكثر مما يرميد أن ينقل واقعا تصممه معجزة اللغة، يرميد أن يرميد إلى قلماذ: النصيدة وعبارة حيلة تهريب منه في كل الجاه، حين اصطدم بسوع من المجلد عن التعبير عن الله، لقد اكد يكتشف أنه غير قادر على بلوغ حد اوسى من التفهم في شكل التعبير، وبدأ يبحث عن الأساليب التي تظهر فكره، وعن اسباب تآكل انزوح الذي كان يعائيه [٦٨] فجدد من قصائده ترجمه انبيبه بللق

هناك ما يميز أكثر منه أدبي. إن الأمر يتعلق بالزجة وجودية أكثر مما يتعلق  
بتهذيب اللسان الأدبي [٦٤]

إن الأعمال الفكرية عند ارتواء يتم إنتاجها انطلاقاً من غياب الفكر  
وعدم القدرة على التعبير بسبب الإغناء الرائد بالتجربة المعيشية الذي يشكل  
الشاعر من قصور اللغة عن التعبير عنها، ويرى بلاشكو أن عدم بدوره هذا  
ليس امتلاءً للكانن. وإنما حرمانه. إن الكائن ليس الموجود، أنه معاني هذا  
لوجود هذا الفقدان الحي الذي يجعل الحياة متعبة. لا يفسد الإسماء  
بها، ولا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة صرخة صارية ي تعسفها [٦٥-٦٦]

ولمّا مررنا مراسلاته التي تبادلها مع مدير المجلة الفرنسية الجديدة في  
العامين ١٩٢٣ و ١٩٢٤، نرى أساسية لتجربة عاقلة هي تجربة إمكانية  
الألب الذي يجري بدوره على أنه حمزة ومن بين الفكر والحيلة. [٦٦]

أما مع رتو أهم حادثة قريبة تلقي ضوءاً يهراً على معاناة الكتابة:  
لنرى أصبحت الكتابة هي البحث عن الوحدة المقنونة، وهو جوهر المعاناة  
والوقت ليس كل شيء. "هل تكون المعاناة في نهاية الأمر هي التفكير؟" كما  
جاء موريس بلاشكو. تلك النقاد الذي ضمن موت الألب. و أكد في موضع آخر  
أن "الألب يسير نحو نفسه، أي نحو ماهيته التي هي: أ. هـ. ٢

## ٤- إلهام الجبرية للعصر

### والوظيفة الكهنوتية للأدب

يشهد منتصف العقد الثالث من القرن الماضي هورد جيل مؤثر معني بمشكلات كبرى ومسائل عميقة مسألة معنى لأدب: ودوره في التعبير عن مشكلات البشرية الكبرى، مشكلات بوجود و نصير<sup>١</sup> من ثم أخذ هذه الجهر بدءاً من عام ١٩٢٥ يعطي مؤشرات على عدم سوارر معني في ذوقه وأخلاقه وفكره، رد الأرملة العادئة<sup>٢</sup> والتسوريالية، والتمتق باضطرابات الوجدان وعلم النفس المرضي، و يسررب إلى المأسرة تكشف عن اتجاهات عقول مبدعة تبحث عن شيء آخر مختلف<sup>٣</sup> إن تلك العقول القبدعة تريد أن تقتني على آثار التهدر الانحطاطي، وعلى جمالية مبدية على الاصطدام وجمعها ترتبها بنحوالات الومرية المستمرة<sup>٤</sup> أنهم يريدون أن يجمعوا إلى الأدب مفهوم تمسيق لاما ومقاربة وحودية للشخص إن البراعة لارتباطية الأساسية لذلك الجهر توجه التقوس الاتجاه مؤثر<sup>٥</sup> وكرعم انها ترى في ممارسة الأدب أفضل وسيلة بلذوع كصعب الوجود<sup>٦</sup> والمعبر عن العلاقة الأساسية بين بوجود والحياة عن طريق الكتابة (١٩٩- ١٩٠)

إن التلق يصبغ الموضوع الدارج. ويمثل العنبرين الصريح لكافة  
المصحب و مجالات فيما بين الأعوام ١٩٢٥-١٩٣٥ إنه التلق الذي ينعني،  
من خلال تحليل الأنا أن يوجد من سلسلة العنبرية العنبرية. التلق الذي  
يضيق الخناق على الإنسان لكي يتساءل: لانا يعين؟ ولانا يكتب؟ [٧٠]

ومع ذلك يحري البحث عن مفهوم جديد للإنسان، يستعني تصورا  
جديدا للأنا، وينتج عنه قلق سوربالي، وقلق مفاسد وقلق دستقراطي أو  
عيتافيريقي، ويرافقه في نهاية التحليل صديق تفكيرك الشخص الذي يدي،  
به، على نحو مرضي غائب في أعمال غاربير بروسك. ولم يكن هذا التصور  
يكتفي بوصف الأجيال الجديدة في معارضة الأجيال القديمة - بل كان يقدم  
مؤشرات على حياة كغيره، ويقدم في الوقت نفسه الأمن بإعادة بناء بلقيهم  
ومراجعة نه [٧١]

لقد كانت هناك طريق وحيدة للحلاص هي: تعويق الأنا وتفتتها من  
خلال العمل الأنسي، وإفساح القلوب على المشكلات كغيره الأخلاقية  
ونيلقائيزياليه. إن نص الكتابة، والسؤال المتغير الذي يطرحه استغاثيون  
لانا نكتب؟ كل الجواب عنه واضح هو: إن الكتابة نسي التحرر من صفة  
التلق، لكي يترك المرء بحث الإنسان بكل أصاحه [٧٢]

إن الأدب ليس فعالية مصطنعة، أو لعبة جهامية من الجانب لفكر والحسابية. إن الكاتب الحقيقي مدعو منوه لا تقوم ليحكف بمشاهدة على سر الوجود البشري لكي يتقدم إيطاح به من خلال تحليل الوجود المادي، والنجارية الداخلية [٧٤]

### مارسيل أرنان وفهج جهيد للأدب:

في العصر الذي أصبحت فيه الكتابة مع أندريه جهود انخضالا عويص ومع فاليري لحة من لسان العفن، ومع بروسنت فعالية استبطانته شبه عديرة. في ذلك العصر كان مارسيل أرنان يطرح الق بعدة وسيله لتدوع عاية صيفة، ويعتبه كاشف على غيب البقي، وعن صعوبة الوجود ويعتد كاشفا على باء جهيد لتعصر وفكك فراسين، وسوفيهر، ولاهرويهر مع يكوسوا يكتمرون إلا ليسوا الناس الشرقة ويعتدوا سرور لنجهم لقد كانوا حرقين متفنين معهم، واناس معتهذين وليسوا لبياء لحقائق زلية، أو جمائج تحسكي في التفكير، وكانثات لتتقد، ظلمه كهذوية ومدركة أنها مسارة بكريه [٧٥-٧٨]

### ولجاك ريفيير معطوج إدر للأدب

كلن يرى أن الأدب نشاط نوعي يستخدم اللغة لكي يخلق الجيال فالمسألة في نظره كانت واضحة وهي لا نتمسق بالطق بر باراسة حقيقية

نتهجوم الأديب هذا الأديب سدي كانوا يحرفونه عن مهمته الجمالية، والاسطورية الحقيقية لكي يجمعه مشاهد معالج يبحث عن التوازن الداخلي فكانت هزته مأساة الوجود [٧٥].

الأديب عليه موجود لذاته مسموح جمالي لا منفعة من ورائه وانه يدافع عن أدب لا يصي وصرف وغير مسئول جمالي عن أدب بعد انما بالقدر الذي يحقق فيه من خلال ذاته ككيد له خصوصيته، ولا يضع لضرورات بسهولة، أو عقائديه، أو جماليه، أو أخلاقيه أو جيتايريكيم لم يكن ريمير يطلب من الشعر الأديبي ان يتكلم المشكلة الأخلاقية بل أن يظهر فعلا مميزات جمالية معينة [٧٦]

ومن ثم كانت قربة على وشك أن تشهد بعد قليل جيلا أخلاقي يشكل أساسه ومكرب لهذا لاكتشاف القديم وبعد الفينين الجمالي واظطرابات ما بعد الحرب، وآخر أصوات التقليد الطبيعي والسمي، ورمية الفلق، ما نحن بشهد حجيء زهد الفكرين. وإجمال أينما يربط في القصيدة والرواية، والمحدث بن ماريو وبرساتوس، ومونتيلاز، وساند اكروبري، وموناهندو يهيئون الطريق لتتكرر اليناميزم في فكر - ر - وجامو ومنذ ذلك الحين يقدر الأدب فعلا والكتاب شاهد [٧٧]

## ٥ جون- بول سارتر وإلهام الملنزي

بعد أن أصبحت لألماب العجانية ونحريجات الحياة الفائقة والأبحاث  
لإبلاعية البهرة خلال درجته المورالية، والسنوات الجيوبية المصاحبة  
سريعاً للتعبير النقدي معاصر يصعد الفاشيات، ويؤثرات عميقة بالفلجاء  
حضارة جديدة.

ومع سارتر محبوب السؤال الجوهرية التي يواجهها هي كيفية  
قاصح. الأمر الجوهرية ليس في السؤال بل في الكتابة؟ بل في كسرنا لمن  
نكتب؟ [٨٩]

إن سارتر الذي استحوذ عليه نهج الفلنزي - يتخلى بكفه عن كل  
رجوع إلى علم الجمال، ويشرح نفسه دفعة واحدة كناقض رالف بنزيمة  
بشكله وبراهم بكل شيء عن نظرية الالتزام. [٩٠] فمن الوقت قد حان  
لإبداع أدب مسؤول مسؤولاً تاماً وليس هدفه أن يجلب المتعة أولاً، وأن  
يلقي نظرة جديدة على العالم الذي يقبل أن يكون العمل - كأحد الكائنات •  
[٩١]

ونكر يأخذ لأكثر جذبة والذي يمسك أن معترض به على نظرية  
لأدب القصور في رأي أليس إيوار، هو جعلها الخطوط بقية الإبداع

الجماليه [٩٥] نظرية الأدب التي تحيله إلى ادب مفيد، أو كدحي، أو إلى أن يبقى نوعيا حصرا، هي نظرية تقع في الرسالة تتجاهل تعدد الأساليب، والكثافة اللاشعورية في أغلب الأحيان والتي يلمسها الكاتب الحقيقي، من خلال امتثاله للقدرة الإبداعية لدى وهي منبع للجمال، ومصحح لقطاعات الخيال. فإف أن يكون الكاتب هيبا، وربما أن يكون مجازلا فحسب، يستخدم الكلمات ليدافع عن ايدئولوجية معينة. [٩٦]

## المسح الثاني

### البحث من الملهيات

٢ إن القرن العشرين... هو قرن إعادة بحث الماضي، والاعتراض عليه وتجاوزه ٣ [١٠٣]

لقد تميزت المصور العظيمة يوم بالقوة الإبداعية التي يخرج فيها الفنان للمصير المصيرمة لأسلوب معين؛ فالإن القوي لا يهدم ظم الرومي من يكمده وينجازه وفي المصير والباروكي يؤسس تصور جديد للشكافم والنوادر. والفن للعدل في كسر السابح عشر، والقرن الثامن عشر في هربا حصرا، يختار العقلانية بوصفها النوع المصري للمبهر من

اعتقال دقيق وصرامة معينة عبر مستوى الإنسان ويبدو جيداً فقد شهد  
 بدءاً من الرومانسية أي بدءاً من عصر اهتمام طلبة القضاة بصورة نهائية  
 بنفسه كفرد، أكثر مما اهتم بحمله لشيء، كشهد في القصور كاهن أمراً  
 للاستائبة، ولادة علم جديد يعني أكثر مما كان الطابع لنفس التوثيق  
 الإبداعية [١٠٣، ١٠٤]

لقد قتل الشاعر الناظم بصورة خاصة الشاعر النهم، وسفلى المجرى  
 المعطيات الآتية من أعماق الحيوي. وناله الشكل فمدا مطلق. بقوا فابري  
 النفس كثير أن أكتب بكل وعي. وبغضاء ذهني كمال كميلاً همة على أن  
 أبتكر راسه من أجل الوداع بفضل رعدة معينة. وأن خارج عن طوري \*  
 هذا التأجيل يسوق في ظهر يوسار مثلي تشخيص يورد لانتعاض بطي  
 وترويجي بنف العاصر ولتضمنه من جزء العجوبة الفكرية والاصطناع ففي  
 نهاية هذا الطرح، تنفتح معقدة انحدار الاجتاس لامييه، ولادة النهم  
 الخلد، والرواية المضادة والسرخ لاشاء، وأخير ولادة نقد مبيع يتخلى من  
 الفهم. وعن التفسير وعن الحكم بصورة خاصة لكي ينصب نفسه مقبلة  
 صراحة [١٠٥]

من الإبداع يدخل حيواناً إلى إضاحات. سوية جبة منظومات محرومة.  
 وهذا ما حدث بالنسبة لرواية الجديدة التي ليس لها جمهور، وتكتب  
 أدبرت جفالات حماسية في كثر القارات [١٠٦]

## ١. الشعر الصرف

لقد ظل الشعر، بصفته عامة، في عناوين جمهور واسع إلى حد كبير حتى عام ١٩٦٤ ثم سرعان ما شهدت الهوة تتسع بين هذا الجمهور وبين الشعر [١١٣]

ومع ذلك فقد أخذ شعراء يفتخرون في الوقت الذي فقد إليه الشعر الرده الذين رفضوا أن يلعبوا لعبة التفسير، لأنهم كانوا معاندين على رؤية الشعر، وهم يفتخرون بوضوح وسعادة عن مشاعر ضمنية وعظيمة، يلتقي عليها الجميع فقد حل نموذج جديد هنا، ألاعبي الشاعر الدينامي أو الرمزي الذي يحكي حاله. ويحمل رداءه بصفق شديد وبإمضاء شكلي نموذج يكشف عن تجربة سحرية، أو صوفية يقوم بتكثيفها بلغة مخررة كلها من قوانين الأثر الشعرية واللفظية وتقوم علم الغائي والمحو [١١٤]

إن روجيه كايو سيطلق بهذا من عام ١٩٤٥ على ما يسميه أشكال الشعر: أي على طموحه عند عهد رامبو. أي أن يصنع من لغة لا يمر فيه فيكون بالمشاوب. استنصاراً، أو سحراً أو صوفية أو موسيقى أو بيوت أو معرفة أو كسفا من ماهية يتغير التمدد على خارج التعبير [١١٥]

وبهذا لا نسمح اليوم شيئاً عن الشعر الموقوف، ولكنه قد اختار خلال الأعوام ١٩٣٦ - ١٩٤٠ جذالات حماسية بحق أنصار الشعر المنحصر بأشهر تحويره كاملاً من النثر. ومن الشواهد المألوفة به وانصهار شعر مهدي على عقيدة الوطوح الجديدة

ومع ذلك لم تكن فكرة الشعر الموقوف جديدة في عام ١٩٣٦ فزيكاتي يقول: كان قد البرك أنه إن جاسب الشعر الطليخ ندي قاتل ما توحى به العاجيات، ثم شعر آخر، وهو شعر منقش من قبل عيسى خارج عنه ويستخدم يوناني الكلمة مثبته يستخدمها بالترجمة غير أن يوم فاليري كان هو، محدثاً، عن الخلق مصطلح. [١٩٩]

## بريمون..

### ● البحث عن معجزة الموسيقى الفكرية !

بعد أن يتشكل بريمون على يد اليونانية التي تعدّ قبل كل شيء، مدرسة الإتيان الشكلي الذي يعلّم في أغلب الأحيان على موضوعات تهدي لها قيمة كبرى، يتعرف عليها سريعاً حين يفتح بأن الشعر يمكن أن يستلهم عن موضوعه ومبادئه ثم لم يمد هذا نشر الأمل لا علموا بالسمية

للشاعره وهو، إبداع شعر إيماني مولد، أن يتجه مباشرة إلى مثل الفارسي،  
وحساسيته وغالبه، ولا يهدف إلا إلى إطلاق شيرارات سرعان ما يلتصق  
الاتصال الشعري وحده. [١١٧]

ولكن خطأ شعري يرمون الرئيسي يمكن في اعتقاده بأن الشعر يمكن  
أن يستلبي عن المعنى، ومن المثل، وأن يعبر، موضوع - بعض بلاغة حادثة  
تعمية، قواعد التوضيح والاستعارات والصور، والابتكارات الكلامية إن  
الشاعر هذا، يترك موضوع لا يمكنه أن يبقى بينه الشعري في تلك الحالة من  
الغناء الأسس، إنه محكوم بالضعف. وبالواقع، نعني في عدم الصفاء وفي  
العمق. [١٢٣] حتى أن فاليري نفسه يؤكد أنه "من السخيل أن نحافظ على  
الشعر البصر لا أكثر من بيت واحد. [١٢٣] فبناء قصيدة لا تحتوي إلا على  
الشعر أمر متعسر. [١٢٥]

## ٢- شعر الأناشيد

"الشاعر هو الذي يكشف العالم - هذا الذي تتلصق مهنته في فتح  
الأبصار - كلمة رائعة يوم، إيلوار الذي سيكون مع راعون مباشرة بشعر  
غنائي مصالح مع الواقع واليوم، ومساوية الأحداث، ويتضح نصف  
بالانحرافات القريبة بظن. ومع ذلك هناك مجموعة النهار، مواقع شاس

ينمو تصور هادي النجعة، وهو مشروع شعري، مكرس بوعم الشعراء إنه شعر  
الناحور [١٢٨-١٢٩]

لقد كان الشاعر قديماً، يجمع الشعر بما كثر الآخرون يتخلون عنه  
بلا شعري فكان يضفي، الشعورية على الكوي، أما اليوم فهي يجمع الشعر بما  
يملك أنه ليس شاعرياً إنه يدع شاعرية القصيدة لم يعد القصور هو إلحاق  
الواقع بالشعر بل، يحد الشعر بالواقع [١٣٩]

### ٣- من الرواية إلى الرواية المضادة

لم يعد من المناسب في نظر البعض أن يقدم الروائي بوصفه الإنسان،  
فالكتبة في رأي الآن روية عربية هو نبي لا يملك حين ينادي، وهو  
أدي يكتب نصوصاً غير مقروءة لشوكة الأوز، ونكي الإنسان ضارب شها  
والشيء الوحيد الذي يدخل في الحسبان هو أسلوب بناء الكتاب الذي يدخل  
في نطاق التقنية، وحتى نعم أكثر مما يدخل في نطاق الفن، وعلى القاري  
أن يحل الأمور، وأن يكتب نصه كمؤلف بنود [١٣٩]

غير أن التقنية التقنية، تمتع، وسوف تبقي ماها كذلك بحسب  
الجمهور والقبول الشعري، ولهم هذا في فرنسا بحسب بل في العالم كله

ومنذ ان كتب الروائي عن حكاية القصص، وجد الجمهور يقضي عليه قصص التليفزيون، معهما كانت ربيقة، أو تلك التي تقسمها في الرسوم المتحركة [١٣٩]

هنا بدأ الخلط بين عالم الرواية، مع الرميح التي انتهت بتجميع في النوعي، الإقصي، والتفجيع في ع هو يعني ويتجلى بعض الظاهر لإيصال قد جرت السيطرة عليه سيطرة مفرطة جدا. [١٤٥]

ثم جاءت الرواية العرف التي كان جيد يحكم بها تلك الرواية، التي ليس بها موسوع متعدد. ولكن سيكون عنها مع ذلك ان تأخذ بحسبها بعد الواقع بكامله الرواية التي تحدثت عن كافة العناصر التي لا تنتمي نوعيا إلى الرواية، من تصف الواقع المنطوق ومن الانقضاء لاجتماعي ومن الإيجاد الميدي وخصوص من تحليل النفسي التلقائي، هذه رواية تتخلل من وسائل بترانك في تجسيد المحسوس وهي تمثل المصور إلى استحضار بعينها، بما هيها من دلالة كالتوحشات التي تصور البني الجديدة، واستحضار عناصر الطبيعية والانتقاد للحداثة لكي لا تحيط في نهاية الأمر إلا بالعالم الداخلي، عالم الوجدانات. [١٤٦]

لقد كان جيد يفكر في نظرية "رواية جوهر الكائن نفسه" وهل يمكن الوصول إلى ذلك من خلال اعتماد الواقعية والظن بقمه في مشكلة

الواقع؟ من الناحية من سحر عن جوهر الكائن في الوقت الذي تفكر فيه  
منسوبة الوعود. وانما في الحياة اليومية [١٦٤]

إن الرواية الصرفة أمر متغير ولم يحققها جيد نظر لأنه قد ساء في  
بعضه أسلوبية مجرمة. ينبغي توجيه نحو الطرح الذهني لقد أثير أهمية  
الذي عند الروائي الحقيقي إلى الإيمان بلا قد تد بالواقع والواقع من شعر  
أفكار مسيئة في الهواء التحليل. وهو لم يتمكن من كتابة "مزيق النقد" إلا  
حين صار غير أمين على نظريته الرواية الصرفة [١٦٤]

ولقد كان جهد فحشا بالرواية الجديدة، بهما اتت الثورة الحقيقية  
مع آلان روبن-غريهف، والروائيين السكتانيين المسجيين مع حصارا سمين  
إلى الكم. [١٨٠]

إن امر الرواية الجديدة، بل امر الفن الحديث كله بوجوه غامضتين  
يكون بهماطة وركاء شديدين. إن ما يخلق قد حل محل من نلتصير  
فالمعنى بالنسبة للفن الحديث لم يعد كف كان تعبير، بل أصبح خلتا  
بجملته يرى ما لم يكن قد روي من قبل. فلهذا يمكن بدلا من أن يصمم  
ويصبح من الآن فصاعدا حادثة خلق تفصل بين التجربة والعمل. [١٨١]

وإن ما يجمع هؤلاء الروائيين الجدد ويوجد بينهم هو اعتراضهم  
على الرواية المكتوبة على طريقة يراة أو هم يوصفون. أي الرواية

مهيئة على قصة وعنى بمسألة تحريك قلوب شخصيات معينة في رسائل  
ويمكن مقارنتها بالرواية الجمالية أو التي تسمى بين الروائيين الجند يولد مع  
يريدون تدمير أكثر مما يولد مع يوحنا نعتيقه ومن الكتابات الجديدة  
أكثر مما يولد من المادة الروائية. وتكون نظريته بنو في آخر لطائفه  
أكثر أهمية من الرواية الجديدة ذاتها [١٨٩-١٨٨]

إن الكتابات النظرية هو الرواية الجديدة من حكايا إحصائية  
فلم يها الرجل، تزيد من الكتابات لإبداعه، فمجموع الأولى عند كل من  
شريعة، وبالنسبة لباروت وفيليب مولير، وجور ريكاردو، ولويغيك  
جونييه هو ستة عشر عملاً يجمع مجموع الروايات ثلاث عشرة فقط  
وكامهم كانوا في حاشية إلى الحديث عن الرواية الجديدة أكثر من كتابتها

إن الرواية يجب للمحرومين من الخيال، ورافضين بكل بؤسة  
إسبانية والمقتنعين بقصصه العذبة المفقطة، ولقد ختموا من كل رجوع إلى  
أخلاق معينة وإلى مبادئ بقاء معينة وهذا ما يؤدي بهم إلى الانحراف عن  
الإنسان، إن هؤلاء الروائيين سوب يحيدون المصوح في طريق مسبوقة هي  
طريق جعله لشكل لقي سباني في نهاية نطف. لا أن ندرى مسألة  
فانتة، تدنو أكثر فأكثر تعيد، وإلى ماكنه أكثر فأكثر شيئا [١٩٠]

إن هيمنة الوطن، والجل إلى الاستقصاء الدقيق المجرد للواقع وللأشياء الأكثر بهذلاً والأكثر تجرداً من العنى وعن القوة الانفعالية. كل ذلك مما يكشف عن فراغ بأسارى. فمن كامو وسارتر إلى رولان غريغ، وكلود ليفي ستروس، نحن نكتشف من رواية مشبعة بما هو هو إلى رواية تشيكية مبعجة على ما يمكن حسابه كعباً [١٩٠]

إن البلد لا تترك أديبه في العالم سيخرج في ابتكار أدبي يكون هدفه الأول تدوير الأدب [١٩١]

### عناصر لدول الرواية الجديدة:

احتكار الشخصية، وإولوية النص، وروايات الدراسة النفسية، والتفكير الجديد للزمن الروائي، وعلم جنرال حقلاني يعتمد فرضاً بوليد هو الإسناد النصي التخويبي. [١٩٣]

### ١. لدولت النقد

في هذا العمل يجد الرجل نفسه مضطراً إلى تناول العناصر الرئيسية أو المصطلحات الأساسية ببلد التطور الذي يتقود اجتماعاً عن التفرع على بلاستيكية إلى ولاية البلد الجديد. هذا، المقاد الذي يشهد اليوم عصره

الراقي، من خلال نهجين الفكري والتفكير المذهبيات المتناحرة التي تجمعها بعيدة عن المصالحة. يقول الرجل بحق: «فأكثر المصلح الذي نبتدئ» [٢١٨]

وكان عليه أن يوضح كيف التقل هذا النقد معه من التحدث التعميم والمناهج التاريخية الكلاسيكية، ومن التناول التناقضات التي كانت يمثلها أنبياء يهودية، ومن الاستبصارات المعاصرة لخارج يهودية، ومن التحليلات الأنطولوجية عند جورج بوليه، والوضوئية عند جوي بيير ريشي، في التفسيرات للتعبير الذاتي عند رولان بارت، وإلى الرياضيات الزائفة عند جوليان كريستيد، وإلى التفسيرات التقنيات، «تجربة» نقضت انعطى عند ج. ل. جوي، إلى المتطلبات للآلية الزائفة عند فلييب مولفرا، إلى الإرشادات الرسولية عند جوي ريكاردو، إلى التفسيرات الشككية عند جويار جنت [٢٢٠]

إن تظلم النقد لادبي في القرن العشرين. وضوح منذ عام ١٩٥٠ يمثل، في «أمة» علامة «أمة» ليس على اصطلاح الفكر ندم وحده ولا على تحوّل التعبير وحيوية الآلية فقط؛ بل فيه أيضا إرهابات تهاجم من النقد الذي أصبح جديدة كثير يمر على «تأجيل» والحصر. وفيما يقول جوي فاليري بعه إلى الجديد بالمحميد هو تلك الجبر، فالير فاليري من

الاشياء، وخطر الجديد انه يكتف، ألبا عن ان يكون جديداً، وانه يكتف عن ذلك فيجميع مدى. [١٩٧٠-١٩٧١]

## ١- اللاتسوية

لا بد من وجود عاقل موضوعية صارمة لا يؤث فيها بهرجانات جديدة بسهولة ولا تستهويها نوازل العارضة. عاقل هي، بحق، أمانة نكرو الإنسانية التي يرتكر عليها، ومن ثم ينحصر هو طاق الهيرطون، ويصعد ولا يهبط. ولقد كان لانسور (Gérard Lanson) (١٨٨٧-١٩٣٤) هناك عند البداية يكالغ ضد قروب الشعاع عند الفقاد الانطباعيين، وكان صاحب مدرسة نقدية، وكان النقد الجامعي الفرنسي يخضع خضوع تاماً بقايبه.

إن الطريقة اللاتسوية، هي وراثة لتأثير البوي والشمي، واستكمال له في نوازل نفسه. هنا إضافة إلى أساس متين بها، يتبعث في اتساع معرفه السبع من استقصاءاتها بتاريخ بمصنوع العام، بحياة عقلية، ولاخلاقية والاجتماعية؛ فبراسه خمس بعين، أو مختصر في جنس البهي نحتي، في نظره، تحديد الوقائع التي يمكنها، أو موضح النكوب التاريخي لكتاية معينة أولاً، وهذا الاهتمام بالتاريخ بخارجي للأصا، هو الذي يجنب سوء فيخ

الدائية الهجائية، فالذي يدرس عملاً ما يتبني عليه أن يفهمه يدخل المعلوم  
 "لما هذه للتاريخ، وأن يقنوقه. ويقنع نفسه بأن الهدف الأخير للتراثيات  
 لأهمية ليس التوسع ليبحث في معرفه وإنما تكوين الفكر، وتطوير الثقافة  
 ونهذهيب النور. [٢٢٥]

بن لاثسون يترجح بين الدائية و موضوعيه في بناء نظريته النقدية،  
 فمن ناحية يرى أننا لن نعرف لها نبداً معيناً من خلال تحديد كيميائي له  
 هو يتله على تقدير التحير، "من غير أن يقنوقه بأنفسنا وفي الأندب ايضاً  
 لأشياء، نحن نحن النور. إن الانسجام الكامل للمعبر الدائي ليس إن  
 مرهوب فيه، وليس معك، والأندب فيه موجودة في أساس عملنا نفسه  
 [٢٢٥] وجدل مما يجعل تصنيف هذا الاتجاه النقدي اللازم في إطار رؤية  
 فلسفية واضحة أمر عسير

بن لاثسون يريد للتقد أن يفعل النص عن حياته الداخلية، وأن يعيد  
 إليه برأيه، والمظهر الأكبر "هو أن يتعين المرء بدلاً من أن يلاحظ وأن  
 يظن حين يحس إحساساً أنه بعد " [٢٢٤] لقد توجس لاثسون إنائه كلفي  
 بهذه الكلمة تمييز معرفة من الإحساس، وما يحكي أن نعلمه عما يتبني  
 أن نحده. وألا نحس في الواقع الذي يمكن أن نعرف فيه. وألا نعلم ما  
 نعلم عنده نحس. بن طريقه الفلسفية لتاريخ الأدبي لنحس بذلك [٢٢٨]

## ٢- أزمة الوجودية

إن أزمة الوجودية هي التي ستوجه الفكر الأدبي، فيما بعد عام ١٩٤٥ نحو تعميق الوعي، فانغمسوا مع جانك ريفيير وشارل ديوبوس تجربة طيه سوفييه، وابتدعوا كايمل الصفات، وأسماها بحث تكوين الكلي على البحث عن الجوهرية [٢٤١]

يبدأ ريفيير أولاً بالمحبة، لكي يتوصل إلى الفهم العميق، وهو لا يهلم بالثقة إلا إذا كانت المحبة موجودة فيه مسبقاً، ويستجيب على هذا أن ريفيير لا يحكم، وهو ليس أسيراً بعتبة معينة، ومذهب معين، إنه يرتأى بكل مذهب ويكمل نظام عقلي مطبق على الذات، لتحقيق المبدأ الأول، وليس بصورة استثنائية بل بصورة عامة ودائمة - بلهم فكر نقدي ثم بعد ذلك وعظائرها وسهرها، أو متحب بصورة ذاتية ولكنه يلبس بصورة عامة العقل الكامل لعالم معكري معين إلى داخل فكر آخر [٢٤٢-٢٤٣]

وبعد المواقف الفكرية جانك ريفيير، سوف يأتي شارل ديوبوس، ليبلغ منه الاستحاج تلك على يديه كملاً منقطع النظير، [٢٤٤]

يُنَاطِلُ فِي مَطَرِ تَوْبُوسٍ نَهْشٍ مَوْصُوفًا لِلْمَعْرِفَةِ وَبُكَى وَظَلَمَ  
بِرُتْمِهِ هِيَ إِحْصَابُ كِهَانًا وَمِنْ ثَمَّ فَالْتِمَاضُ الذَّقِي لَّا يَلْجِزُ مَعْدَهُ أَبَدًا مِنْ  
هَيْكَلِ النَفْسِ. وَقَدْ كَانَ تَوْبُوسٌ يَرَى وَتَبَاطُ حَقِيقَةٍ بَيْنَ الْحَبِيبَةِ وَالْأَدَبِ لِأَنَّ  
الْحَيَاةَ فِي مَطَرٍ وَحَمْدٍ تَعْبِيرٍ كَيْفَ نَهْشٍ هِيَ الْوَابِي الَّذِي تَلْجُزُ فِيهِ  
النَّفْسُ؛ لَهَا لَا بَحْرَةٌ يَهْتَمُّ فِي أَعْمَالِهِ إِلَّا بِأَعْيُنِ الْعَقَائِمِ الْكَامِثِ

وَمِنْ بَكْنِ تَوْبُوسٍ فِي وَاقِعِ الْأَمْرِ نَاقِدًا؛ بَلْ قَارَأَ اسْتِقْنَانِيَا وَبَلَغَ لَحْنُ  
الْقِرَاءَةِ عَلَى يَدَيْهِ إِلَى قُبَّةِ مَعِينَةٍ وَأُلْهِتْ لُحُورًا مِنْ مَسْتَقِيلِ الْإِدْبِ يَلُحُّ فِي  
أَجْمَعِ الْقِرَاءَةِ وَلَيْسَ الْعَمَلُ [٢٥٥] وَكَانَ فِي قِرَائَتِهِ يَرْكُزُ عَلَى الْإِتِّصَافِ  
الْمَعْنَوِي الْأُسُوبِيَّةِ وَطُرُوبِ نَهْشٍ مِنْ الْقَوْلِ وَالْكَلِمَاتِ الَّتِي تَحْفَ دَلَالَةً  
مَعْنَوِيَّةً [٢٩٧]

فَإِنَّا كُنَّا رَافِعِينَ مَنَاقِبَ بَأْرَمَةِ الدَّائِمَةِ وَقَدْ جَاءَ عَارِفًا عَلَى شَعْرِ  
تَفْكَرِ الْفَرَسِ مِنْ أَثَارِ الرَّمْزِ. وَكَانَ رَافِعًا لَاتِّبَاعِيَّةً جَدِيدَةً تَحْمِلُ فِكْرَ  
وَحْدِ سَيِّدِ الْفِكْرِ الْأَوَّلِ مِنْ خِلَالِ هَدْمِ نَكْبَتِهِ الْبَشَرِيَّةِ أَسَاسِي حَقٍّ فِي  
مَقْلَابَةِ الْقُرُونِ الْعَظِيمِ الثَّانِي عَشَرَ فَعَبَى النَفْسِ مِنْ ذَلِكَ كَانَ تَوْبُوسُ  
إِسْمَاعِيلِي الْفَرَسِ بِعَمَقٍ وَهُوَ خَلِصٌ وَاقْعَادِي حَسِّي عَمَقٍ اِهْتِلَاقٍ نَفْسٍ مَعْمُ  
بِأَلْوَانِ الْفَرَسِ وَالْمَنْ حَوْرٍ وَبَصَرٍ إِنْصَافٍ تَأَكُّدٍ [٢٩٣]

فالتفقد الديوبوسي بهيمنة شديدة هو قبل كل شيء عمل توازن،  
ومحييه، ورجعة فعل اندماج قبل أن يتحوّل إلى تكريب تولد منه الكثرة  
القائيل القاعنة [٢٩٦]

و ساعد الأملقي ليس بلّا الذي يعمد، ويغتم، ويشرح أو يحكم، بل  
الذي يتوصّل إلى إمامة البيع العسل لقد كان ديوبوس يعلم أنه جدهج، وأن  
لؤد وجبات الساقه هو أن يصبح نالبا مهما كلف الأكر، ومن يعيش من جديد  
الأنفعا الذي ولد العسل [٢٩٧]

وتكن الخطر الذي كل يحلف بمفهوم التقد عند ديوبوس كان يكمن في  
أن يصبح للره أسير لشكر الآخرين وأن يتراجع أمام لهمة الضرورية،  
مهمة المحافظة على مساقه معيبة من العمر الذي أحبه، وأخذ يعيشه  
مجددا وهذا بخطر قد تغلب عليه ديوبوس بإدراك وومي كاملين [٢٩٨]

وعلى ذلك فليس غير شارح ديوبوس يمكنه، من بين أمور، أن  
يبحث مفهوم الأمل، وأن يرجع للناس حاجة الحوار الداخلي، والفترة على  
الإعجاب، بما يستحق الإعجاب وعلى محبته [٢٩٩]

وحوالي عام ١٩٥٥ بدأ يجري اكتشاف طريقه جديدة لقبول  
نحو ثلاثة أضعاف بثينة نقد جديد قد جاز نفسه أن يدير الشكر  
على الوهمي خدج لاعمال جامعة الادبيّة لتقليد راسخ، بعد

لحيار موضوعية وبند بجددت طرائق التحليل وروايات الرؤية على ضوء الوجودية، وظاهراتية، والمظهر النفسي وفلسفت الوجود؛ لقد أخذ القاد يبنو إبداعاً بصورة تامة. [٧٩٦]

لبننت نتعرف هب عيب مبينه ببد، نقد الانعاج والدلالة بخذي على ر نديه كل من جالك ريقهبر وشرد، دويوس، بديو حلق غاسنور، باشار وهورج بوليه، وجون، بيتر رينار، وجون روميه وجون ساروبينسكي وسيرج بويروفسكي. يجدون أنفسهم هي طريق التقارب الذي يتر بضرورة قراءة صحيحه، مصق وقائدة على الرجوع إلى منبع وعي مبينه، وعدم خياني ومريضة للوجود في هذا العالم. إن القصور بالنسبة المهم، وكل على طريقته، ان يجدوا الهني لتخليه الواعية وغير واعية التي تخر العيب. وتقدم تفجير تركيب والذبح على الشمول وليس امر مغرور بالنسبة. بهم ان يقومو بتحليل مبوي من معط المعرفي. أسلوب يكون ذلك هو أسلوب القاد الحميد الذي يدير الوعي [٧٩٧]

إنك تلمس القاد هنا أمام نقد يكشف في الأرب أهمية تفكير بهاني وتلك بعيد الحبوب العائنية وبعد الاحتراق الذي قامت به الوجودية والظاهراتية [٧٩٨]

## بداية النقه الجديد، بوليه

أما النطق المعرفي فسمائي فهد بعد، حوالي عام ١٩٦١ ولدى لوتشك الذين يعطون الطرائق الانسانية كسلاح مخصص مبادئها لتقويض بعكر الاستيطاني، بعد أن يهزتهم دجاعات ليهي سقروم في علم البسلالات

٣٧١

إن الأرمية ليست دلالية، بل هي ميتافيزيقية بطبق أساسي: هالفكر البتاني يرى في الإنسان ومما فاسرا على التفكير والإبداع، والمكر البنيوي يدمر الإنسان ككتاب، ويديج، لأنه يتكر انتصار المكر على المادة. [٣٧١]

نقد ابيو جورج بوليه من نقد لانماج، ثم سرعان ما جعل هرهجه النقدي مقهوراً على فلسفه الوجود وعسى مسدة التقديرة وعسى أوييه الوعي، ولاكتشاف، من خلال الأعمال التي قام بنقدتها، ومن خلال رؤيه لعدم مرتبطة بالخاص [٣٧٤] وأنا كان شارب دويوس يعرف نقده على انه إبداع ناخر إبداع ههروج بوليه يعرفه على انه مضاعفة تخلفية نقم من أفعال الفكر أي أن دويوس كان يرى أنه ما من نقد حقيقي من غير تولد بيت وجنانهم؛ بينما جورج بوليه يعلى أوييه ما هو دخلي على ما هو خارجي، والثاني على الموضوعي والتقدم على التعبير، والذهبي والنسبي من الشكني، والخلاص من السدة [٣٧٤-٣٧٥]

إن أصالة جورج بوليه تكمن في سعيه البحث عن نقطة مركزية تكشف عن طريقة التفكير عند الكاتب من خلال مدخولاته وبراكسيه فإن مفهوم عملاً معين، وأن معطيه مغزى حقيقياً، معناه أن سوفنر الانفصال عنه كما يملئ علينا ذلك الفكر العملي بالشكلاسي السهل وبمصاد على العكس من ذلك إن مفهوم فيه غرضاً ملتهى بحيث نجد أنفسه قائلين على أن سعيه مبدعاً، وإن نمود إبداعه في الحد الأقصى. [٢٧٩]

إن الخطأ الكبير الذي يقع فيه تلك حديث هو اعتقاده أن دراسة الشكلية وحدها هي مناسبة حيث إن الإنسان الإنساني بالضرورة لكلية للفرقة الشكلية كل طريق بعلامات تتصف بمزاجية مركبة ويعبر عن مواقف حداثته عصر، وهي مواقف تنعكس لأدب بصورة متبادلة. [٢٨٠]

بالمقابل نمود ضيق قاصر عن التفكير والبرهنة، وليس يجب أن نعرفه طريقة الحبس والآليات وحدها، بل يتطلب الأمر منه أن يكون فكر يخطب لاستقبال فكر آخر هو بالتبعية كما يقر بوليه الوعي، [٢٨١]

### ومثل بوليه كان ريشار

إن مبرة ج. ب. ريشار الكبرى تكمن في أنه لم يترك عملاً هو دوى لتأج مسهرة معينة ونوجه يعتمد بحدده لتأجسه فكر معين، فبماتك لدى

الكتاب الكبار هو ما نوع من نظام للعمل لا ينبغي الكشف عن ألياته الخاصة [٢٨٤]

إن الخلق يعبر عن غير من يخلق فهمه الإبداعية الخاصة وهو صمم هذه الشروط، يصبح مهددًا ويتحيز في بعض اللحظات، الشعور في جودته، لأنه قد اطمع بكل عاطفة بشرية ولقد نه الشهوانية، وعائلة، عالم النفس اللاعنصر الذي نرغب به الأحاسيس، أما الذي يملكه النقد بصورته اكبر فهو عالم الأفكار، المصروف، بكثرة ما هو واقع تحت سحر كمحسوس بطنج الوانج، والاصوات، والرؤى والاشياء الأثيرية، والناظر ولا شك ان هذه الطريقة التي تفترض ثقافة كبيرة ملتزمة بحساسية مرصعة يمكنها، أفضل من الطرق الأخرى ذات الطموح العلمي، أن تبيع جواهر الميم، وتصور جماله الإنساني الذي منصفه اللغة. [٢٨٦]

### ٣ النقد البيهوي

إننا نشهد حوالي العام ١٩٥٥ قطيعة تحني من الساحة موضوع نوعي لتخالفات تجعل، تعريب يهتم بألية العمل أكثر مما يهتم بالعلم، ويمتلي معارفه استقاء كاملًا من العلم القديم عبر التبعوى، والذي غدا

الألمانية التي هي موجع أعلى للتفسير مدمج في موضة جديدة تصبح جدوية أكثر فأكثر [٢٩٠]

وهناك ثلاثة مفكرين يوجهون البحث بكامله وهم سويسر العالم الألماني، إيماركس العالم الهنسي، وفرويد المحلل النفسي وثلايدته غير المؤكدين من أمثال جاك لاكان وتابعيه [٢٩٠]

إن الأمر الغريب في مساعي المرحلة اشتدادية المعاصرة هو ميلها لفرغ عقائدها الجديدة على نمط الانبياء وتطاولها بأل الدراسات الأنثوية وحدها تنوع إلى تحليل عمل معين، في هو أن لكل عمل حالات مع خفايا الشخص. وهو يكتشف في آن واحد عن ميل ذاك الذي ألته وعن حد الجمالي، وعنه الفكري. وأكثر غرابة أيضا هو أن نقاد كيبيري يسطد على محور مقروط بالثوب في الألسمية وعدم العلاقات (السيما) من غير تأهيل ألسي. بكل بارت!؟ نفسه على سبيل المثال. [٢٩٥-٢٩٦]

وعلى كل حال فهناك أمران شديدا لأخيه يديهي أن يكون على يد منهجة بأنها الأولى. أنه ما من علم انساني قادر بمصرته سوى كان علم الإنسانية: أم التحليل النفسي، أم علم الانسانيات، أم علم الاجتماع، أم علم المصنوعات، أم الليثوية الأرية - على أن يعثر على وحدة وجملة الدلالات التي تشكل معنى عن معين وإن يحدثها وانكسرة الأنسبه هي أن البعد

الحقيقي، مع أنه يستخدم بمعنى شئ، ليس بموضوعي للعمارة، فمما أن مادته هي الأدب، بل هي فرع خاص من فروع الأدب، وموضوعه هو الآدمي [٣٠٦]

إن فكرة بارت الأصيلة ليست في أنه قد حدد العمل بكونه موضوعاً أو في أنه قد حدد معنى التقطيع الشكلي، بل في أنه قد طرح مسألاً متعدد المعاني، وخصوصاً في أنه أكد بقوة على أن العمل الأدبي هو معنى حقيقي [٣٠٧]

### لمعرفة بارت للبنيوية:

" إن موضوع البنيوية هو الإنسان الصانع للمعنى كما لو أن محتوى المعاني ليس على الإطلاق هو الذي يستمد المحتويات السلافية ببشرية، بل يستفاد فقط العمل الذي ملئت بواسطته هذه المعاني أنتميراً، والتاريخية، والاحتمالية الإنسان السلاف قد يكون هذا هو الإنسان الجديد، إنسان يبحث البنيوي " [٣٠٨]

إن النظر إلى العمل بهذه مجرد موضوع يحوي مجموعات من العلاقات معناه أن يرفض الإقرار بخصوصيته. ومعه الوليف على معناه معه، ورفض التقريب والتشاركه الشئ يقتضيه العمل الفني إن يعرفه

٤- للكلية

1

بصورة متزايدة: «إني أتأثر بصورة النص وأبصر بفأموه» «إني على ثقة بأنه يبيحي التوجه نحو تلك النعمة» «ومنحة النص يجري اكتسابها بسهولة، وبصورة تلقائية أحياناً.» [٣٠٩]

لقد اكتشف أجيال من صفة الكتابة والفردية تتجاوز هوس المكمل وحسن التهور والهدم من خلال محاولة تحليل الطريقة التي تعمل بها آلة معينة [٣٠٩]

في بارت في ترجمته الثمانية على وجه الخصوص «هو الذي أنفك» «شروع الواضح» «موضوع تجميع» لأديب الذي حذبه مجلة «كل كل» مهمة لنفسها بدءاً من عام ١٩٩٠ حيث بدأت الصحافة نقاشها من أجل التهور غير لشروط بنسج العنفي الجديد، مطلقه من التهجئة هو العسكرة، بيوية بارت، ولكنها مع سرور الأديم حذفت بصورة قاسية بعد الجمالي «حذرات علم البيه» كنيته بلايماج. [٣١٠]

ثم إن مجلة «كل كل» تحدث عن نصه إلى نصه ومن استبعاد رى استبعاد محباً خالفاً معلوم متغولة قد أدروت في نهر الفكر لكي يسلج بقده حلقه جديدة [٣١١]

في فكرة إدخال العلم في الأديب فكرة مستحبة استحاله كاملة، لأن اللاطخمية موضوعية الفرقة لا يمحى أن تتحقق إلا بشقها الرياضي وكم

يقول بوجهه [يكون] هذا لثمة، أن يكون أنه متفهم بعض متفهم لكي  
فقط أن يكون، لكي يتحيز الحاق لأحد بالعلم في وقد ما [٣٩٦]

إن اللغة ليست هي المنهج الوحيد لكل شيء - ويؤكد هينجر على  
ذلك الاتحاذ الذي لا يتقصر بين اللغة والكينونة - حيث من المؤكد أن الفكرة  
لا تشكل إلا من خلال الكلام الذي يجرى ذلك - فما من فكرة من غير لغة  
إلا أنه ما من لغة أيضا من غير فكرة. إن ما يقال يصدر من فكرة بانجاء  
القول، فالكلام إذن لا يتصل من الوهم - وخلا من الإلهية. [٣٩٨]

أما اللغة المنعقدة ويوتوبيا علم لأدب - فأنه هو الخصال  
ببعضها. ومثلها كان هناك بعض من الكلمات، بتواصل تكاثرها،  
وأنها هي من كل جهة، فتكون بالملء - ومنجدة، ومنجدة، ومنجدة، وحشوية،  
أو تكون جميلة، أو مجانبة [٣٩٩]

إن الكتابة كما كان بوب فاليري يقول، هي أن يتخلى مرة بالكلمة  
من بعض ما هو جيد واللغة هي أن نرى لا يقول نداء يريد أن يقول - ومن  
هذا يأتي السر الخفي لأدب [٣٩٩]

## استنتاجات ختامية

### ١- ما الأدب؟

من الجوهري أن نسير شيئين ونحفظتين في هذه المقالة، فالأدب يعرض أمام الممثل التباساً أساسياً تكمنه في ثنائية مشروع الكتابة والكتابة الناجزة، فالكتابة من جهة تجربة إنسانية شاملة تناسب على إرادة القول والتعبير، وربما على بحثي الذات. ومن جهة أخرى فهو جمالية جمالية، وتعتمد بشكله نمط، ونواميس كتابية وولادة ما يسميه الكلاسيون الأنبياء [٣٢٢]

إن تعريف الأدب مشروع لا يتفصل عن كشف النقاب عن رؤية معينة للعالم، وعن مفاهيمية معينة [٣٢٣] ولكن هناك تعريفات للأدب يقرر ما هناك كتاب عظماء. [٣٢٤] ومع ذلك فالأدب بالحق الجديد، هو حقا في التكوين لأقصى، وهو في قلبه الأحلام، عربي البشرية بامتياز [٣٢٥]

وأي كان التعريف المقبول للأدب، ولا شك أنه سي يكون أحد نظام إنتاج وحسب، كما ظن ياريت وأصحاب "كل" إن الأدب فيما يقول يعرج بوبرفمكي، بحق "كل لا ينصب تتركز فيه كلية الإنسان [٣٢٦]

## ٢- هل علاج الأدب ممكن؟

وبعد كل هذه الرحلة الطويلة ورائد مفهوم الأدب: ثلثي إلى البرزال  
الأهم؟ السؤال الذي وضع بكتاب لأجل الجواب عنه هل عند الأدب مدخل؟

لقد شهد منتصف القرن التاسع عشر جيلا من المثقفين، ورجال  
الأدب الذين كانوا يظنون، وهم يكرسون أنفسهم لكتابهم، أنهم يعارضون  
بشأنا جميعا لأنهم يستحدثون بصورة لامعة جيولوجيا السببية و تجبريه  
ونلا هذا الجيل الوضعي حين تكون على يد البرغمينية ثم جيل الأدب  
المساوية: جيل الوجودية وأخير الجيل الذي تكون على يد الينوية

وما إن حدث مفهوم النسبية حين عاد مفهوم نعلم يتطور باتجاه  
مستويات متعاقبة في قدرتها على الإتساع، فهناك عدم الإجماع وعدم  
النقص، وانحسار نفسي، ولاسعية وهم الشهادة. فكيف يمكن للأدب  
أن يحدد أمام حركة ضغط إلى تلك الدرجة لتوجيه حجم دفعه في الوجد  
عنها، ولي يقع في حيز يمنع على النظرة العلمية. [٣٣٩] لقد كانت هناك  
محاولات لكنها لم تكتمل

ثم استؤلفت المحاولات من خلال أعقاب بار ولديروهب وجويب  
كروستيفا وجي أو جنت، كلود بريموي، الذي يدع كل جهويهم للتدمير

للأدباء تلك الحصن الأخير الذي لا يزال يوسع الإنتمائية أو نجاة الإبداع  
بضميرها وباسم العلم

وليس من أحد يرفض أن يحاول العلم الوصول إلى درجة معينة من  
بوضوحية في دراسة الأدب وفي النقد ولكن الذي يؤكد عليه بيونر بقا هو  
أن الموضوعية التي نص إليها تلج في مستوى لا أهميته نه غالب، وهو لا يقدر  
بأية حال أن يتجاوز الواقعة الأدبية في تحقنها لما من علم يمكن إلا أن هو  
شاهل والأدب يربط بها هو فريدي فالعلم يعطينا حقيقة واضحة بشكل يقين  
الخصائص الكمّي والكيفي والورني والتجريبي، في حين أن الفن عمل لنسب  
معين، وممدح يقتحم خطر الخطيئة التي يحاسب على ارتكابه إلهها إلى  
الأبدي. [٣٣٠-٣٣٩]

[إن العلم هو المبدأ الجديد لبراعة الواقع، والأدب هو الوجدان الذي  
لا ينضب للظواهر الداخلية والعاطفية -مراسمها بواسطة السيج نفسه  
معناه الجهل بالهوية التي تفصل بينهما] [٣٣٩]

ويحتوي ليودر العروق بين العلم والأدب فمناخينا بيبسكان ويقي،  
وهي كتاباتي

العلم حيث ينادي خارج من الإنسان بمبدأ وحدانية له امتداد  
مكاني تحلله قواني مميّة - كمي - قابل لتجدد بلا نهاية - خاضع

لمجبهة عقلانية. حدث مبني على مفهوم التكرار وخاص معنوية... بينما الأديب: حدث نفسي وإنساني داخلي وروحي لا اقتصاديه ولكنه معتبر (لأنه مستمرار) ومادي. حدث روحي ولعوي ولكنه يفت من الجمود العقائدي. سوعي حسب سلم الدرجات. خنثائي في جواهره. خاضع لإرادتنا: لغيره ولتصنيفه. حدث لزه (حدث يجري مرة واحدة) تابع من تكامل [٣٣١]

إن الأمر يؤكد اليوم أن العلم ينعم بصورة مستقرة لا ترمد إلى الزوال عن طريق الاستبعاد، وإن فرصة ما تمنح بيننا إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي نبرز فيه فرصة جديدة في الأفكار: حقيقة اليوم نعدو حيات خط في الحد. أما في الفن وفي الأديب، فلا نجد شيئاً من ذلك. ونحن الأديب الصالح لا يدمر الذي سبقه والعقيدة الجديدة لا تكفي عقيدة أخرى. [٣٣٢]

إن مستعمل المفهوم علم الأديب هو على طريق قراءة حقيقته تتضمن الكثير يكافئه وتتضمن الجواب القيعه وترمي التقديرية جامداً بعداً غير دائمه، كما ترمي القديسيه المستقرة في كل قرنة ترجم امياً فائدة على مدغ المعرفة لاجابيه، والطابع العقلي. [٣٣٤]

إنه والضحير هذا يعود على صاحب الكتاب وعلى قارئه وعلى كل صاحب عقل في الواقع ويعود في الأساس على المير فيرويه صاحب

نَقُولُ: الْأَعْلَى، لَا يَقْرِنُ فِي الْإِسْحَاقِ إِلَى جَانِبِ تَوَسُّطِ الْفَتَى يَحْتَارُونَ عَقْمَ  
الْإِنْسَانِ فِيمَا دُونَهُ الْفَتَى يَسْمَعُونَ بِمَصْرُوفٍ لِقَدَمِهِمْ لَأَنَّهُمْ لَا يَقْدِرُونَ عَلَى  
حُلْفَةٍ صَرَحَهُ الْمَرْفُوعَةُ الَّتِي يَكْفِيهَا عَلَيْهِمَا فَبَدَأَ الْعَمَلُ لِلْفَتَى. [٣٣٥]



## المصادر والمراجع

---

- آرثر لير، مرجع، النقد الشعري، نهج بحثي، سفاهم الرئيسية (١٩٩٥) ترجمة ولاء إبراهيم ورمضان مطاويهي، طبع المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٣
- البرود إمبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمته محمد العمري، إريقتا سري ٩٩٩
- إنرييت أندرسون إمبرت، صاهج نقد الأدبي، ترجمة الطاهر حمد مكي، مكتبة الآداب، ٩٩
- حمد أبو زيد، هوية ثقافة العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤
- أليير بيوتار، أ. م. مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين، ترجمة ولاء عوف، منشورات وزارة الثقافة المصرية، ٢٠٠١
- مصام كنزوس، دليل النظرية النقدية، ماصرة، دار العربية، الكويت ط١، ٢٠٠٤

- بهوسي ليونك، جميعه الرواية، ترجمة عبد الستار جويان، دار الرشيد للنشر ط ١٩٨٦
- جان إيف تادييه، الشكليات الروائية، ترجمة فاسم عبيد، ترجمة معرفة سوريا، السنة ٣٠، العدد ٣٣٣ مايو ١٩٩٩
- جان إيف تادييه، السيد الأدبي في القرن العشرين، ترجمه فاسم عبيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣
- جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، ترجمه السيد امام، دار شرقيات، ط ١٩٩٠
- جرماتان كوبر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، ضمن المشروع القومي للترجمة، بالمعجم الأعني للثقافة (٥٦٦) ط ٢٠٠٣
- حازم القوطجي، منهاج البنداء وسراج الأبد، تحقيق محمد الحبيب ابن البووجه، ط ٢٠٠٣، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط ١٩٨٩
- حامد عبد الطيف، البنيوية، ضمن كتاب، لم نألف في اللغة والأدب، كلية الآداب بحامه ط ٢٠٠٣
- ابن خلدون، المقدمة، مؤسسة الأعني، بيروت، ط ٢٠٠٣
- رابن ملكن، النظرية الأدبية، ترجمة وتقييم جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة ط ١٩٩٩

روجر هينكل، قراءة الرواية ترجمة صلاح زركي القاهرة، ط ١ ١٩٩٥  
 روجيه لايون، نحو علم نازيب، اتجاهات النقد المعاصر، ترجمة محمد  
 خير البقاعي مجلة نماء والفكر العالي، العدد السابع - بيروت  
 ١٩٨٩

- ريجون طحان، الأسلوبية العربية ١- دار الكتاب اللبناني، بيروت  
 ١٩٧٩

= زكريا إبراهيم مشكلة البنية، مكتبة مصر

- مكيف أولان، الأسلوب والخصيصة ترجمة هاجر عصفور، ص ١ كتاب  
 الخيال، الأسلوب، البنية نشر المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ ٢٠٠٥  
 - شعري عباد، موقف من البنية، جبهة نصوص، المجلد الأول، العدد  
 الثاني، يناير ١٩٨٩

- الشكليات الروس نظرية المنهج الشكلي، ترجمه إبراهيم الخطيب  
 مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ ١٩٨٧

- كلوميت كلان، التفسير النصي نصيرية المعاصرة ترجمة لحسن  
 الحمن، دار الثقافة، دار البيضاء ط ١ ١٩٨٥

- صلاح فضل، علم الأسلوب ببنائه وجماليته الهيئة المصرية العامة  
 للكتاب، ط ١، ١٩٨٥

- صلاح فضل، نظرية المباتية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٨ ط٢
- محمد السلام المصري، الأسنوبيه والانسوب، الدار العربية للكتاب، ط٢ ٩٨٢
- عبد العزيز جعونة، 'خروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، نوفمبر ٩٠ ٣
- عبد الفتاح المصري، البهوية، مجلة بوقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد ٢٢٨ أكتوبر ٩٨١
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٢ ١٩٩٢
- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنماط العربية، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠٩
- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، رؤية جمعية، صنع كتاب النقد الأدبي على مشارف القرن العشرين (٢) نقد ثقافي ونقد النصي (أعمال مؤتمري الدولي الثاني للنقد الأدبي القاهرة- نوفمبر ٢٠٠٠)
- هاديان بن دريس، كنعن والأسنوبيه من النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٠

- عز الدين وهدي، نظرية النقد الأدبي، إنكليزي، في السجلات النقدية الأدبية المعاصرة، مجلة لوف الأدبي، مجله أمية شهرية، مصر عن اتحاد الكتاب، مصر، دمشق - السنة ٢٠٠٠ العدد ٢١٠ نيسان 1991
- هاريس، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي المرمي، مجله الآداب، العدد الرابع، السنة السادسة
- فريدريك دي سوسير، نروس في لالنسنة العامة، مصري، صالح القوساري، ومحمد الشاوش، ومحمد عجمية، طبع بدار العربية للكتاب ١٩٨٨
- هسنت، لهنفي، النقد الأدبي الأمريكي، صب الثلاثيات، في الثمانينات، ترجمة محمد يحيى، طبع المجمع الأدبي للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٠
- فيكتور جامويل دي ليجيار، إي سلفا، الاستدوية علم وساريخ، ترجمة سلهمان بشار، مجله تصور، المجمع لادب، العدد الثاني، يناير ١٩٨٩
- فيكتور بوليف، الشكليات الروسية، ترجمه الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠

- ك. م. بيومي، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة ميسر مكي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، ١٩٩٦
- المجلة الثقافية العدد ٣٩ أكتوبر ٢٠٠٣
- مجلة الفكر العربي، ص ١٢٠، العدد ١١٠٠
- مجلة فصول، العدد ٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤
- محمد بن سلام الجبجي، طبقات فحول الشعر، «قرعة وشرح محمود محمد شاكر»، ١٩٧٤
- محمد حنتر، قصيدة النثر وميراث الشعرية العربية، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الثالث والثلاثون، يونيو ٢٠٠٤
- محمد سويرقي، النقاد المعاصرون والنص الروائي، دار المصنف، ١٩٩١
- محمد عبد المطلب، عرض كتاب خصائص الأسلوب في النشويات لمحمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، العدد الثالث، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٢
- محمد عبد المطلب، من سلطة النقاد إلى ثقافة السلطة، محمد جابر، العدد الثالث، السنة الأولى، أبريل ٢٠٠٦
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار بوحدة نصر، القاهرة ١٩٧٧

- محمد كريم الكوثر - علم الأسلوب، فاهوم وكثيريات، ليبيا، جامعة  
الدايج من أبريل ١٩٩٩م
- محمود عهاد، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة أصول  
المعجاز الأدبي، العدد الثاني، يناير ١٩٨٩
- هيجار التروبي، وسعد البارعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي  
العربي، ط٢، ٢٠٠١

- Gérard Genette, Figures III, Paris,   d. du Seuil, coll.  
Poétique, 1972
- Jean Pouillon, Temps et roman, Paris, Ed. Gallimard,  
1993.
- Oswald Ducrot - Jean Marie Schaeffer - Nouveau  
dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage.  
Paris,   d. du Seuil, coll. Points, 1993.
- Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des  
récits, Paris,   d. Du Seuil, coll. points, 1987
- Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr  
Paris,   d. du Seuil, coll. Po  tis, 1977.
- Todorov, Théorie de la littérature, textes des formalistes  
russes, présentes et traduites par Todorov,   d. du Seuil,  
1965
- Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire et  
commun  caire, p  r,   d. Du Seuil, coll. Points, 1981
- Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme
- V. Propp, Morphologie du conte, Traduction française  
Ed. du Seuil, coll. Points, 1970.

- 4 Vincent Jouve, La poétique du roman, Paris, Sedes, 1999
- Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Paris, Dunod, 1996.

## المحتويات

٧	تقديم
٩	الشكينة الروسية
١٩	الفكليون الروس -
١٤	المتكلمون
١٧	الدراسة العلمية لأدب
٢٣	مختار باخدين
٢٥	رومان جاكوبسون
٣٦	النقد الجديد
٣٩	سيرة حياة
٣٩	النقد الجديد
٤٣	بين الشكينة الروسية وشكينة نقد الجديد
٤٦	ولفة أدوية
٤٦	الأسطورة
٤٩	من خارج النص إلى داخله

٥٢	التمهيد
٥٦	تحديد المجال
٦٤	التعريف والقيمة
٦٥	الإلموعية وعلم الأنثروب
٦٦	البنائية
٦٨	البحث عن علمية الأدب
٧٤	نظرة بنيوية
٧٩	البحث عن الأنساق الكبرى
٨٦	تعريف البنية
٩٥	خصائص البنية
٩٦	من البنية والبنائية
٩٧	البنائية الأدبية
٩٧	نظرية البحث المزدوج
٩٨	الفكر الحكائي
٩٨	البنية الزمنية
٩٩	الحبكة السردية
١٠٥	الرؤية السردية
١٣١	محاولة تطبيق
١٦١	الفن الحكائي
١٦٦	البنى الحكائي
١٨٥	الغفد الأدبي من حدود النص إلى فضاء الثقافة
١٨٤	من خارج النص إلى داخله

٢٥٨	البنائيات في الشعر
٢٥٨	الشعر الفنتالي
٢٦٦	مفهوم الأديب
٢٦٥	الدراسات الثقافية
٢٦٩	نقد الثقافة
٢٧٢	حق النقد الأدبي
٢٧٩	لزمة مفهوم الأديب في القرن العشرين
٢٧٩	النقد التاريخي
٢٨٢	النقاد
٢٨٥	أصول الأزمة
٢٩١	المبحث عن التجهيزات
٢٩٩	الافتقادات الخلقية
٣٣٥	المصادر والمراجع

\_\_\_\_\_